ANNA MARIA MONTEVERDI

IL TEATRO DI ROBERT LEPAGE

PREFAZIONE DI
OLIVIERO PONTE DI PINO

Anna Maria Monteverdi

Il teatro di Robert Lepage

Prefazione di Oliviero Ponte di Pino

Volume realizzato con il contributo dell'Università degli Studi di Torino,
Dipartimento di Discipline Artistiche, Musicali e dello Spettacolo

copertina:
Robert Lepage in
La face cacheée de la lune

2004

Biblioteca Franco Serantini soc. coop. a r.l.
Largo Concetto Marchesi - 56124 Pisa
per corrispondenze: cas. post. 247 - 56100 Pisa
tel.-fax 050 97 11 432
e-mail: bfspisa@tin.it
sito web: www.bfspisa.com

ISBN 88-86389-99-X

Indice

Il libro è il risultato di una ricerca di dottorato dedicata al teatro di Robert Lepage svolta presso il Dipartimento di Storia delle Arti-Università di Pisa a seguito di un soggiorno presso la struttura multidisciplinare del regista canadese a Québec city e successivamente a Montréal per il Festival dei Teatri delle Americhe (maggio-giugno 2001). In quell'occasione ho potuto assistere al montaggio della macchina scenica e alle prove tecniche dello spettacolo *La face cachée de la lune*.

Ringrazio Robert Lepage per la disponibilità e la simpatia oltre che per la generosità con cui mi ha permesso di penetrare i segreti del suo teatro. Assistere, anche se per un breve periodo, al momento pratico e operativo del teatro cambia radicalmente la prospettiva critica. Con lui ringrazio Lynda Beaulieu Lepage, Carl Fillion e l'intero staff tecnico e organizzativo di Ex machina.

Ringrazio inoltre, tutti coloro che mi hanno incoraggiato a intraprendere questo studio: Fernando Mastropasqua (Dams di Torino), Sandra Lischi e Lorenzo Cuccu (Corso di laurea in Cinema Musica e Teatro-Università di Pisa); uno speciale ringraziamento a Massimo Lenzi e Antonio Pizzo (Dams di Torino) che per primi hanno letto e dato un giudizio positivo ai risultati di questa ricerca ancora in forma di tesi.

Un ringraziamento particolare per i consigli e i suggerimenti a Oliviero Ponte di Pino che ha scritto, quale testimone dei primi lavori di Lepage, una prefazione originale molto significativa.

Grazie infinite a Giacomo Verde che ha girato e montato il video *La faccia nascosta del teatro* contenente la mia intervista a Lepage. A lui che mi ha insegnato a scoprire la bellezza della tecnica e a Tommasino che ancora non usa il computer, dedico questo libro.

Prefazione
Una tecnica del destino

Oliviero Ponte di Pino

Era una notte d'ottobre, fredda e umida. Una notte d'inverno milanese. Fuori dal capannone dell'Ansaldo era scesa la nebbia, il gelo penetrava nelle ossa. Su quella tribuna tremavo, malgrado la coperta in cui mi ero infagottato, come gli altri eroici spettatori. Eravamo lì da sei ore, e non ce ne andavamo. Perché di fronte a noi stava accadendo uno di quei miracoli che capitano ogni tanto agli spettatori di teatro.

Avevamo ormai perso la nozione del tempo, ci lasciavamo trascinare da quel fiume di parole, corpi e immagini, con qualche rara pausa per sgranchirci le gambe e provare a scaldarci con una tazza di tè bollente. Ci stavano raccontando una storia complicata e lontana, una vicenda che attraversava l'intero Novecento, i destini di tre generazioni di immigrati in varie città del Canada. Persone e luoghi per i quali non avremmo dovuto provare alcun particolare interesse: invece eravamo lì da chissà quanto, rapiti, stregati, attenti, malgrado il freddo e la stanchezza.

Davanti a noi non c'era quasi niente. Un rettangolo di sabbia, un gabbiotto di legno, un lampione, un pugno d'attori a dar vita a decine di personaggi, e pochi oggetti d'uso quotidiano, come quelle scarpe (tantissime scarpe...) e quelle scatole – anche se poi si sarebbe scoperto che in quel modo di raccontare gli oggetti avevano un'importanza fondamentale, così come le luci, modulate con grandissima efficacia.

Quello spettacolo era *La Trilogie des dragons* e il miracolo si era già ripetuto in altri teatri e festival in giro per il mondo, lanciando Robert Lepage nell'olimpo dei grandi inventori del teatro contemporaneo, da inseguire appena possibile in tutte le sue apparizioni. Era un prodigio di semplicità e di complessità, di naturalezza e di sofisticazione: sia nell'intreccio e nella profondità dei temi affrontati (la storia del Canada, l'incontro tra culture), sia nella forma dello spettacolo. Non era così evidente, in quell'occasione, un altro aspetto fondamentale del lavoro del regista canadese: i risvolti autobiografici, che hanno un ruolo centrale in molti dei suoi spettacoli, da *Vinci* a *Poligraphe* e *La face cachée de la lune*.

A colpire in quel kolossal povero ma ambizioso era in primo luogo la straordinaria capacità di invenzione drammaturgica. Quella di Lepage è

sempre una drammaturgia viva e dinamica, materialista e poetica, profondamente innervata nell'essenza del teatro. Parte spesso da un gesto o da un oggetto, che hanno un valore insieme concreto, letterale («Una scarpa è una scarpa è una scarpa...») ma anche metaforico, perché ogni oggetto può essere anche mille altre cose: basta saperlo guardare e mettere in moto l'immaginazione. Dunque il racconto in teatro può procedere in vari modi: letterariamente, diciamo, quando qualcuno ci racconta come avanza la vicenda, o se i personaggi compiono una determinata azione, ma anche – in maniera più palpabilmente teatrale – perché quell'oggetto diventa metafora di qualcos'altro e ci porta all'istante in un altro luogo e in un altro tempo, come in quelle illusioni ottiche in cui si vede un animale che corre e un attimo la stessa figura diventa una bella ragazza che ci sorride. Non è un caso che Robert Lepage sia partito nella sua formazione proprio dal mimo, ovvero dalla capacità di far vedere e sentire l'invisibile, di farci percepire quello che non si può né vedere né sentire.

Il suo è un lavoro creativo che parte spesso da un oggetto, dalla sua materialità, dalla sua forma, dalle sue funzioni, dalla catena di associazioni che evoca. Ugualmente importante – e strettamente legata alla concretezza dell'immaginazione, al flusso continuo delle associazioni, al condensarsi di un sentimento in un oggetto o in una immagine – è la tecnica del montaggio, di cui Lepage è senz'altro un maestro. Nei suoi lavori ci sono sempre una fluidità e una leggerezza che sbalordiscono chi è abituato a confrontarsi con la materialità del teatro, e dunque con la sua pesantezza, con la sua inerzia. Nella sua libertà sintattica, come nell'alternarsi di tragico e comico, di ironia e di dramma, sembra prendere a modello un autore che ha spesso portato in scena, William Shakespeare (che però nei suoi testi non ha mai avuto la minima tentazione autobiografica).

I racconti teatrali di Lepage hanno il ritmo del cinema e del video, la stessa capacità di sintesi e di scarto. Ne usano spesso e con assoluta naturalezza le tecniche (flashback, zoom, campo e controcampo, carrellate, persino dolly...), anche se preservano sempre una palpabile qualità poetica: esemplari in questo senso restano l'oblò-lavatrice-utero di *La face cachée de la lune* e il muro di *Poligraphe*, oggetti intorno ai quale è possibile sviluppare un intero universo di situazioni e metafore, tessere un plot e costruire una mitologia. E forse non si è sottolineata a sufficienza la complicità creativa che questa lingua teatrale richiede allo spettatore, che diventa in qualche modo attore-creatore grazie alla sua capacità di immaginazione. Sempre dal cinema e soprattutto dal video pare arrivare anche quella capacità di scrivere con la luce e con le ombre, magari con l'uso sapiente delle retroproiezioni, che è un po' la firma stilistica del regista canadese.

Non è un caso che questa drammaturgia concreta e dinamica si condensi al termine di un lungo percorso laboratoriale, e che gli spettacoli di Lepage continuino a cambiare e crescere per mesi dopo il debutto, replica dopo replica, per trovare una versione definitiva (se la trovano) solo dopo mesi o addirittura anni di repliche; e che la stesura del copione – il «testo», le parole che vengono dette sulla scena – costituisca l'ultima fase del lavoro, una sedimentazione possibile e legittima solo quando lo spettacolo non si replica più, quando è stata esplorata e fissata l'intera gamma delle possibilità.

Questa dimensione programmaticamente anti-letteraria caratterizza peraltro l'intera esperienza del teatro moderno. Proprio il rapporto di Lepage con l'esperienza del teatro del Novecento è uno dei nodi problematici che Anna Maria Monteverdi affronta da un punto di vista sia storico sia teorico. Proprio evidenziando le continuità e le discontinuità rispetto a esperienze analoghe (a cominciare dal nuovo teatro americano, il punto di riferimento più immediato) – e rispetto alle radici visionarie del teatro novecentesco (ovvero i teorici d'inizio secolo, e in particolare Edward Gordon Craig) che le avanguardie teatrali degli anni Sessanta e Settanta sono finalmente riuscite a mettere in pratica – è possibile illuminare l'idea del teatro e dell'uomo che sottende il percorso artistico di Lepage.

In secondo luogo – e questo è il nodo centrale della tesi di dottorato da cui è nato questo libro – al centro della ricostruzione e della riflessione di Anna Maria Monteverdi ci sono l'uso e il ruolo della tecnologia sulla scena. Le magie macchinistiche e scenotecniche di allestimenti come *Les aiguilles e l'opium* o *Poligraphe*, rispetto all'essenzialità funzionale del copione scritto, hanno sconcertato più di un critico (anche se probabilmente hanno spiazzato più i critici del pubblico), che ha giudicato i suoi spettacoli «ipertecnologici» e dunque troppo lontani dall'autenticità «naturale» (o umanistica) del teatro, e dunque dalla sua specificità, che dovrebbe contrapporlo ai media più moderni.

In questo senso l'argomentazione di Anna Maria Monteverdi è sottilmente illuminante. In primo luogo fa piazza pulita di alcuni fuorvianti luoghi comuni, riconducendo l'uso della tecnologia alle origini del teatro, alla maschera, e dunque all'essenza profonda del fatto teatrale, alla sua dimensione rituale. Al tempo stesso riconduce (con il sostegno di Lepage) l'invenzione della tecnologia alle origini dell'umanità: perché, riprendendo il filo del ragionamento del regista, troviamo il fuoco alle origini tanto della civiltà quanto del teatro. Dunque, con paradossale ironia, scopriamo che questo teatro «modernissimo» (ma non «postmoderno») nasce dalla necessità di misurarsi con problemi antichissimi, fondanti.

Partendo dallo strettissimo intreccio tra maschera e *techne*, Anna Maria Monteverdi illustra le diverse funzioni che la tecnologia assume via

via nel teatro di Lepage e nel suo rapporto con lo spettatore. Sul primo versante, il nucleo centrale è la relazione con l'Altro, uno dei temi chiave della sua opera, esplorato sulla scena in una duplice declinazione: quella politico-sociale, con le problematiche del multiculturalismo; e quella psicologica, con testi popolati di coppie di fratelli o di alter ego del protagonista-narratore (perché il Doppio è l'incarnazione più inquietante dell'Altro, quella più vicina a noi e dunque più inquietante). Nei confronti del pubblico, assimilando alla scena quello che la tecnologia porta all'interno dell'orizzonte contemporaneo, Lepage gioca sul doppio versante della fascinazione e della demistificazione, del virtuosismo sorprendente e dell'ingegnosità del bricolage. Offre così una riflessione sul suo valore e sul suo effetto sulle nostre vite e sul nostro immaginario. Ma sempre tenendosi lontano da ogni ideologismo, e verificandone l'impatto sulla propria carne di autore e di attore, perché spesso Lepage è il primo interprete dei suoi spettacoli, ed è lui stesso a collaudarne le complesse (e a volte pericolose) macchine sceniche.

Qui è possibile cogliere una delle possibili chiavi – certamente non l'unica – che permette di leggere l'intera opera di Lepage, nella sua profonda relazione con l'essenza del teatro. Spettacolo dopo spettacolo, sta sedimentando una affascinante mitologia personale, che nasce spesso dalla sua esperienza e da un doloroso percorso di autoanalisi, oltre che dalle sue riflessioni sulla funzione dell'arte e sul ruolo dell'artista. La sua scommessa di umanista nell'era del trionfo della tecnica, così prepotentemente affascinato da Leonardo da Vinci, è che sia possibile trovare un equilibrio tra l'uomo e i suoi «prodotti»: la tecnologia, naturalmente, ma anche la storia, che a essa è intimamente legata. In questo difficile equilibrio – sembrano suggerire alcuni dei suoi spettacoli più riusciti – è possibile scoprire quel filo misterioso che chiamiamo destino. Forse è solo un'illusione, ma permette di inventare un grande teatro, un teatro necessario.

Introduzione

> Robert Lepage e i suoi collaboratori si sono dati un compito che è ugualmente immenso e profondamente necessario. Cercano di creare un teatro in cui la terribile e incomprensibile realtà del nostro tempo sia inseparabilmente unita ai dettagli insignificanti delle nostre vite quotidiane - dettagli che sono così importanti per noi, inutili per altri. Per questo stanno sperimentando un linguaggio teatrale dove la tecnologia possa sia servire che sostenere l'umanità di una performance dal vivo.
> (Peter Brook, luglio 1996).

Il canadese Robert Lepage è un caso nel teatro contemporaneo: consensi unanimi e riconoscimenti per il suo teatro senza frontiere, liberato dai confini della lingua e del genere e caratterizzato da una narrazione prossima a quella cinematografica, sono arrivati sin dai suoi primi spettacoli, dai maggiori Teatri e Festival internazionali. Regista teatrale, cinematografico e d'opera, realizzatore di scenografie multimediali per concerti rock, Lepage sbarca nel Vecchio Continente alla metà degli anni Ottanta con uno dei suoi lavori più significativi e complessi narrativamente, *La trilogie des dragons* firmato con Théâtre Rèpere. Ambientato nelle Chinatown canadesi questo spettacolo-fiume lascia il segno nella comunità teatrale europea: arriva a Londra al National Theatre e ad Amburgo al Festival Theater der Welt. Michael Billington e Renate Klett suggellano un successo in qualche modo, annunciato. In Italia una sua sotterranea comparsa nel 1991 allo spazio Ansaldo di Milano nella versione di sei ore, non passa inosservata: Franco Quadri, dopo averne data una lunga e commossa descrizione, importerà in Italia il genio di Lepage con la traduzione per le scene nazionali di *Polygraphe* e *Les aiguilles et l'opium*.

La sua originale drammaturgia gioca su più livelli narrativi: in un'architettura stratificata si intrecciano storie di esplorazioni simboliche, di perdite e di riconciliazioni; vicende lontane nel tempo e nello spazio si incastrano come scatole cinesi offrendo sguardi speculari, percorsi obliqui di memoria, investigazioni introspettive che relazionano la Storia al quotidiano.

Il suo teatro è fatto di "storie ironicamente didascaliche intrise di un minimalismo da farle sembrare telenovele o appenderle ad associazioni

inconsce che conducono anche mediante l'immagine a più vaste simbologie" (F. Quadri, «Il Patalogo» 2000). Pochi oggetti di scena dalla primitiva concretezza contribuiscono a definire questa scena minimale ma trasformista: grazie al loro diventare altro rispetto alla funzione primaria (pile di libri stanno per grattacieli, alcune file di sedie per un ponte), scatenano un gioco ininterrotto di mascheramenti, trasfigurazioni e similitudini elementari. Ma soprattutto la scena – un vero trionfo di *mechanè* e *techne* antica, commista a tecniche postmoderne di appropriazione dei linguaggi della comunicazione mass mediatica –, in costante divenire per mezzo del movimento e della luce come nell'utopia craighiana, diventa "maschera" per l'attore, ovvero *corpo espanso* e insieme *luogo metamorfico dell'essere* che si rivela, in ultima analisi, multiforme e illuminante *macchina della verità*.

Il video in scena è un ulteriore e folgorante dispositivo che svela ciò che non può essere visto ad occhio nudo: è la memoria più intima dei personaggi, il loro vissuto, il loro inconscio; nel lavoro artistico di Lepage dove "non è il teatro che si meccanizza ma è la macchina che si teatralizza"[1], la tecnica è metafora di una condizione esistenziale di mutabilità perenne, di un processo di conoscenza (dell'Io, della Storia) in cui le immagini esplorano la profondità dello spazio interiore e diventano parte integrante della narrazione e vero deuteragonista; la scena è concepita come materia viva e palpabile, suscettibile di innumerevoli trasformazioni, pulsante all'unisono con il corpo dell'attore del quale è suo naturale riflesso, articolazione, appendice. Il mondo non è finito, non è immutabile. Possono le tecnologie più attuali raccontare questo incessante divenire?

Un teatro a vocazione anche politica quello di Lepage perché se non si richiama evidentemente agli ideali irredentisti di azione diretta del Québec, da dove proviene, rende talvolta esplicita nella presenza contemporanea di personaggi anglofoni e franco-canadesi, la condizione politica attuale della regione, morsa tra l'eterna rivendicazione nazionalista e un retaggio federalista, mettendone in luce ironicamente le rispettive contraddizioni[2]. La forma del suo teatro suggerisce, inoltre, non poche derivazioni dal teatro della neoavanguardia sperimentale americana degli anni Settanta (la creazione infinita, lo scambio reale con il pubblico, il primato

1. Irène Perelli-Contos e Chantal Hébert si sono soffermate a lungo sull'uso metaforico delle tecnologie nel teatro di Lepage. Rimandiamo senz'altro all'importante saggio (riferito in particolare agli spettacoli *Circulation* e *Les sept branches de la rivière Ota*) *L'écran de la pensée ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage*, in B. Picon-Vallin (a cura di), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1998.

2. Valga per tutti l'esilarante dialogo tra il québecois Robert, protagonista de *Les aiguilles et l'opium*, la centralinista francese dell'hotel parigino e quella inglese dell'hotel di New York, con le relative difficoltà di comunicazione.

della processualità sul prodotto), evidenziando la trasformazione e il passaggio dal Teatro-immagine a quello che con un neologismo possiamo definire un teatro "meccano-grafico" (intendendo con *grafia* ogni genere di scrittura).

Nel libro ho cercato di affrontare alcuni ambiti del lavoro di Lepage a partire dall'analisi critica soprattutto di *Elsinore* (1995) e *La face cachée de la lune* (2000), da cui sono emersi i seguenti temi:

Tematica geografica

Tra il 1945 e il 1967, all'indomani della Seconda Guerra mondiale e del boom economico, l'immigrazione in Canada tocca i livelli più alti; tra i paesi che la incrementano maggiormente, in ordine decrescente: la Gran Bretagna, l'Italia, la Germania, gli Stati Uniti, la Francia, la Cina, il Belgio e le Antille. Il Canada promulgherà precocemente una legge a favore del multiculturalismo (Canadian Multiculturalism Act, 1971).

La geografia è il simbolo di un teatro come quello di Lepage a forte vocazione internazionalista. La tematica multiculturale è stata variamente esplorata nei suoi spettacoli dagli anni Ottanta ad oggi, dal leggendario *La trilogie des dragons* (1985, riproposto nel 2003) a *Les sept branches de la rivière Ota* (1994) sulla tragedia di Hiroschima, tenendosi ben distante però, da un atteggiamento "orientalista"[3] e casomai, più vicino al cosiddetto "principio differenza" caro ai *post-modern*:

3. È forse opportuno ricordare le tesi di Edward Said sulla rappresentazione dell'Oriente ad uso e consumo dell'Occidente imperialista ("un fatto politico riflesso passivamente dalla cultura"): "L'Oriente non è solo adiacente all'Europa; è anche la sede delle più antiche, ricche, estese colonie europee; è la fonte della sua civiltà e delle sue lingue; è il concorrente principale in campo culturale; è uno dei più ricorrenti e radicati simboli del Diverso. E ancora, l'Oriente ha contribuito, per contrapposizione, a definire l'immagine, l'idea, la personalità e l'esperienza dell'Europa (o dell'Occidente). Nulla, si badi, di questo Oriente può dirsi puramente immaginario: esso è una parte integrante della civiltà e della cultura europee persino in senso fisico. L'orientalismo esprime e rappresenta tale parte, culturalmente e talora ideologicamente, sotto forma di un lessico e di un discorso sorretti da istituzioni, insegnamenti, immagini, dottrine e in certi casi da burocrazie e politiche coloniali". Un piano strategico globale dunque, sotteso a rimarcare, ieri come oggi, la "differenza" come "opposizione": "Chiunque abbia abitato in un paese occidentale, e specialmente negli Stati Uniti, a partire dagli anni Cinquanta, è stato testimone di un periodo di grande turbolenza nelle relazioni tra Est e Ovest. A nessuno può essere sfuggito come 'Est' abbia significato pericolo e minaccia in quel periodo, anche quando il termine è servito a designare le relazioni dell'Oriente tradizionale oltre che l'Unione Sovietica. Nelle Università, una rete di programmi e istituti di ricerca in continuo sviluppo ha reso lo studio dell'Oriente quasi una branca della politica estera statunitense. Della vita pubblica americana fa parte un forte interesse per l'Oriente, dovuto alla sua importanza strategia ed economica almeno quanto alla tradizionale curiosità per i suoi aspetti esotici [...]. Un aspetto del mondo elettronico, postmoderno, il rafforza-

> Il dibattito politico postmoderno verte sui fondamenti stessi della società e delle istituzioni della modernità, al fine di evidenziarne i limiti per far emergere emarginazioni, subordinazioni, esclusioni. Sempre in bilico tra utopia e realismo, critica e integrazione, la prospettiva politica postmoderna è quella di un mondo dall'equilibrio difficile e forse non cercato, volutamente infranto, in cui l'uguaglianza non cancelli la differenza, l'identità, l'alterità; in cui sia possibile una eterogeneità senza gerarchia, una società senza comunità e senza comunitarismo: caratteri che pongono in discussione presupposti e obiettivi politici tanto di destra quanto di sinistra, e che rendono praticabile una connotazione del postmoderno ad un tempo come postliberale e postmarxista[4].

L'interesse di Lepage verso l'Estremo Oriente in particolare il Giappone, deriva secondo le sue stesse parole, dall'uso "massimale dello spazio vitale, [...] dalla forzata trasparenza di ogni cosa nel Paese", dal "senso compresso dello spazio, che permea l'intera cultura e il teatro"[5] nonché dalla straordinaria capacità nipponica di assimilazione di culture diverse e di fusione eclettica di correnti culturali anche lontane e discordanti e teatralmente, dalla invidiabile "riserva emozionale"[6]. Questa fascinazione, unita alla consapevolezza di una necessità di una conoscenza culturale completa e profonda del mondo orientale, lo ha portato a utilizzare la lingua cinese e il dialetto cantonese insieme al francese e all'inglese in *La trilogie des dragons*, a realizzare versioni in giapponese dei suoi spettacoli (*Poligraphe*), a dirigere prosa e opera lirica per teatri e festival del-

mento degli stereotipi a proposito dell'Oriente. Televisione, film e le risorse dei mezzi di comunicazione di massa in genere costringono l'informazione entro schemi sempre più standardizzati". E. Said, *Orientalismo*, Milano, Feltrinelli, 1995.

4. G. Chiaruzzi, *Moderno e postmoderno*, in *Il postmoderno*, Milano, Mondadori, 2002, p. 13.

5. "Durante il mio primo viaggio in Giappone fui affascinato dalla minutezza, dall'uso massimizzato dello spazio vitale ed inoltre dalla forzata trasparenza di ogni cosa nel paese. Il Giappone è un paese fatto di carta di riso - i muri delle case sono fatti proprio di questo - così le divisioni sono sempre un po' eteree, indefinite; sono fatte d'aria. Ci sono innumerevoli demarcazioni, gerarchie, territori dentro territori, ma sono tutti trasparenti". R. Charest, *Robert Lepage. Connecting flights*, New York, TCG, 1999, p. 38 (tit. or. *Quelques zones de liberté*, Québec, L'istant même, 1995. Il titolo francese è una citazione da Jean Cocteau, *Lettre aux Américains*).

6. "In paesi come il Giappone, tutto il teatro si basa sulla riserva, sull'idea che tu debba fare il meno possibile per dire il massimo. Il teatro giapponese raggiunge una grande intensità drammatica senza un investimento emotivo da parte dell'attore, senza che lui menzioni la condizione in cui si trova. Il teatro è come un pentolone che bolle: è più interessante mostrare il coperchio in agitazione che non quello che c'è dentro (...) Per creare uno spettacolo che commuova, ciò di cui hai bisogno non è esprimere quanta più emozione possibile ma stilizzare l'emozione, rappresentarla o simboleggiarla. I risultati sono molto più durevoli e convincenti". R. Charest, *Connecting flights*, cit., pp. 153-154.

l'Estremo Oriente (*Macbeth* e *The Tempest* al Globe Theatre di Tokyo, 1993; *La damnation de Faust*, opera di Berlioz per il Saito Kinan Festival di Matsumoto, 1999). È effettivamente un'innovazione della lingua a teatro, afferma Franco Quadri, quella che Lepage sperimenta ne *La trilogie des dragons*, opera che non isolatamente testimonia l'interesse di Lepage per l'Estremo Oriente e la sua apertura nei confronti di una cultura non solo non canadese ma neanche esclusivamente francese:

> S'innova anche la lingua, con l'abbattersi delle barriere non solo tra le lingue degli immigrati e quella dei residenti, destinate a incontrarsi contaminandosi; duellano come il francese e l'inglese, evidenziando via via una connotazione politica, anche se nella tappa estrema di Vancouver, tra un incontro stellare e una seduzione sull'ottovolante, finiscono per corrompersi nelle cadenze smangiate del *québecois* e di uno sfatto americano dell'Ovest, sempre meno articolati e più indistinti (F. Quadri, ottobre 1991).

La "densità" della cultura giapponese, afferma Lepage, è, inoltre, tale da poter permettere oggi a teatro l'introduzione di elementi e di codici diversi, estranei alla sua storia e alla sua tradizione, creando un *mix* (che lui ama definire *mish-mash*, miscuglio) davvero esplosivo:

> Quando ho diretto *The Tempest* a Tokyo, mi era stato detto che un personaggio sarebbe stato rappresentato da un attore kabuki, un altro da un attore Nō e un altro ancora da un attore di stile occidentale [...]. I giapponesi sono ossessionati dalla narrazione, dal rituale della narrazione, ma per loro non c'è alcun problema nel mescolare attori che hanno differenti approcci o stili di espressione [...]. Per i giapponesi lo stile complessivo e la performance individuale non sono in contrasto; la ricchezza si trova nella diversità, nell'incontro e nello *shock* di stili diversi[7].

I suoi spettacoli maggiormente legati a trame orientali presentano significativamente anche suggestivi giochi di ombre, a ricordare la grande tradizione del teatro giavanese (il *wayang*) e cinese (il *piyingxi*); si tratta di una tecnica "pre-cinematografica" che Lepage manterrà in parte anche per spettacoli tecnologici e di ambientazione occidentale. L'effetto di ombre nel suo teatro è combinato variamente con le proiezioni video in diretta, tecniche che insieme creano un gioco e uno scambio ininterrotto tra la parte frontale e quella retrostante la scena, entrambe spazio d'azione *live* sia dell'attore che della macchina.

7. Ivi, p. 42.

Integrazione tecnoespressiva, *métissage* scenico, prestiti linguistici

La combinazione di forme artistiche e tecnologia (meccanica e digitale) produce in scena un genere ibrido (come già profetizzava Mc Luhan) o *diamorfico* (come lo definisce Edmond Couchot) e in costante trasformazione, poiché è in stretto legame con le evoluzioni delle tecnologie stesse. Il carattere "bicefalo" del video, secondo Philippe Dubois (immagine e dispositivo; "monovideo e multivideo" come distingue René Berger), produce un oggetto e dà vita ad un processo. L'uso di schermi o monitor in scena con immagini generate live o preregistrate, filmiche e di repertorio che convivono con l'attore interagendo a livelli diversi (scenograficamente e drammaturgicamente), crea una scena caleidoscopica che richiede una nuova disposizione percettiva: l'effetto di moltiplicazione di punti di vista, di rottura della frontalità, di introduzione di primi piani, di simultaneità di spazi, di temporalità multipla riempie lo spettro visivo dello spettatore costringendolo a una visione bifocale. Esempio di integrazione di dispositivi multischermo con la scena è rappresentato da *Les sept branches de la rivière Ota*, dedicato a Hiroschima, primo lavoro di Lepage creato con l'équipe multidisciplinare Ex Machina. La scena è strutturata come la facciata di una tradizionale casa giapponese, con sette pannelli trasparenti fatti di spandex su cui vengono retroproiettate immagini video e dove si vanno a incastonare le ombre degli attori: l'effetto di "intarsio" tra l'immagine videoproiettata e corpo dell'attore genera una continuità tra corpi e luce, metafora di una persistenza della memoria ed insieme di un percorso di illuminazione e di conoscenza.

In *Polygraphe* (1987) si moltiplicano invece, gli echi cinematografici per dar vita a un teatro "liberato" dalla specificità del linguaggio e che imita lo spazio-tempo filmico, prendendo in prestito dal cinema, forme e tecniche espressive. Richard Eyre ricorda il procedimento aperto, eclettico e globale di Lepage che aspira a mescolare, fissandoli insieme chimicamente e poeticamente, tradizione teatrale, cinema e televisione secondo un procedimento di richiami e di citazioni per nulla trasgressivo:

> Un sorprendente numero di espedienti teatrali e filmici sono combinati alchemicamente insieme senza ostentazione; il suo vocabolario stilistico fatto di film, video, balletto, *sitcom*, Shakespeare e teatro giapponese ha reso una sintassi accessibile ad una generazione svezzata sul controllo remoto, i video rock e il naturalismo televisivo, ma sempre al servizio del raccontare una storia[8].

8. R. Eyre, *Michelangelo's snowman* in V. Gottlieb, C. Chambers, *Theatre in a cool climate*, Oxford, Amber Lane press, 1999, p. 67.

Lepage ha abbandonato ogni definitiva e rigida distinzione tra le arti in una visione e in una prospettiva multimediale (e totale) dell'arte stessa: significativamente è anche un affermato regista cinematografico (ha diretto cinque film, tre dei quali ispirati ai suoi spettacoli) e creatore di soluzioni sceniche multimediali per concerti rock. Esemplari in questo senso *The Buskers' opera* (2003) in cui attori-musicisti e attori-cantanti lirici e pop si mescolano in una scena che mette sotto accusa, auspice Brecht, lo show business, ed inoltre le scenografie realizzate per il *Secret World Tour* (1993) e *Growing up Tour* (2003) di Peter Gabriel: videoproiezioni che amplificavano in diretta gesti del musicista, strutture pneumatiche, enormi sfere trasparenti in un'azione verticale e radiocentrica della scena[9].

Tematica politica

Gli anni Ottanta sono caratterizzati dalle regie shakesperiane realizzate insieme con Théâtre Repère, il gruppo di ricerca diretto da Jacques Lessard con cui Lepage collabora attivamente dal 1983 fino al 1990. Gli anni Novanta iniziano significativamente con il cosiddetto *Cycle Shakespeare* (1991), dalla *tradaptation* (*translation-adaptation*) di Michel Garneau in *québecois* di *Coriolan*, *La tempête* e *Macbeth*; questa trilogia fu scritta da Garneau all'inizio degli anni Settanta in piena ondata nazionalista. Il Front de Libération du Québec che aveva come manifesto il volume di Pierre Vallières *Negri bianchi d'America* (scritto nel carcere di New York nel 1966 e dal significativo sottotitolo: *Autobiografia precoce di un "terrorista" del Québec*), nasce nel 1963 e sarà responsabile del sequestro e uccisione del ministro Pierre Laporte (1970); la successiva Crisi di Ottobre segnò una durissima repressione contro i simpatizzanti dei gruppi separatisti culminata nell'imposizione da parte del governo federale guidato da Trudeau, della Loi des mésures de guerre.

Difficile sintetizzare l'appassionato volume autobiografico di Vallières (tradotto e pubblicato anche in Italia) condannato all'ergastolo in carcere – dove morirà nel 1998 – per aver offerto la motivazione ideologica del movimento franco-separatista; elenchiamo quelle premesse da lui individuate per una futura rivoluzione "decolonizzante": una necessità di espropriazione del capitale straniero, l'eliminazione della schiavitù economica

9. Le scenografie dei concerti rock non rientrano nell'ambito della presente ricerca; per approfondimenti rimandiamo, oltre che alla visione dei dvd *Secret world live* e *Growing up live*, al saggio di S. Barsali, *Lo spettacolo per il grande pubblico. Dalle avanguardie al light design*, in A. Balzola, A.M. Monteverdi, *Le arti multimediali digitali*, Garzanti, Milano, 2004.

nei confronti degli Stati Uniti, una trasformazione sociale che faccia sparire le classi medie anglofone e francofone legate all'imperialismo.

La vittoria del Parti Québecois e di Lévesque (1976) con lo slogan "Maîtres chez nous" ("Padroni a casa nostra") sembrava riproporre l'utopia di un Québec nazione-stato. Sul piano letterario, l'esperimento di Garneau, ricco di tracce, prestiti linguistici e arcaismi dal francese del Québec, quello cioè parlato dai *canadiens*, anticipa le prime iniziative del governo Lévesque, la Loi 101 chiamata anche la "carta dei diritti del francese" che faceva del Québec una provincia interamente francofona.

Le scelte registiche di questi anni inseriscono Lepage all'interno del dibattito politico sull'indipendentismo di cui Garneau fu portavoce. Come afferma Denis Salter,

> per un regista come Lepage e per una compagnia come Théâtre Repère, impegnata a dare vita a un teatro inteso come forma di conoscenza interculturale, il *Macbeth* di Garneau, insieme con le sue più sperimentali esplorazioni linguistiche ne *La tempête* e il più confidenziale uso dell'idioma contemporaneo del Québec in *Coriolan*, è un testo ideale per far rivivere un viaggio *globalizzante*[10].

In un articolo da lui scritto per «Time Magazine» (9 agosto 1999), Lepage prende le distanze dagli eccessi del separatismo per auspicare un giusto equilibrio tra nazionalismo e patriottismo, tra il preservare la propria cultura e condividerla in un'ottica mondiale, oltre l'anglofonia e la francofonia. A Rémy Charest confida la propria idea di una necessità di allargare i propri orizzonti geografici: in Québec, afferma Lepage, il protezionismo culturale e linguistico ha creato una mentalità xenofoba e razzista. A Josette Féral racconta l'importanza e il ruolo degli artisti per far conoscere il proprio Paese e in relazione al problema linguistico del Québec, si scaglia contro l'immobilismo e il radicamento anacronistico alla propria terra:

> Siamo di fronte, è vero, a un problema di identità: chi siamo, è la domanda. Ma non possiamo sapere chi siamo se non usciamo di qui. Non è facile, ma è per questo che Montréal e il Québec mi sembrano incestuosi: siamo una piccola famiglia [...]. Sarebbe magnifico se tutti andassero fuori, se i sei milioni di abitanti del Québec si pagassero un breve viaggio in Australia o in Giappone o non so dove. Al ritorno sapremmo chi siamo. Non è la soluzione di tutti i problemi ma si conoscerebbe il tipo di impatto che producïamo sugli altri, in che senso è diverso quello che noi facciamo. Inoltre sfortunatamente (e dico sfortunatamente perché so che la lingua è importante) tutta la forza d'impatto è stata concentrata sul francese. Questa è la profonda differenza della nostra cultura rispetto a quella inglese. La lingua è importante ma la cultura non è solo la lingua, oggi è anche il modo di mangiare, di vestirsi, di parlare [...]. Noi invece siamo stati completamente condizionati a pensare che la cultura sia la lingua francese e tutto quello che le gira intorno. Cosa bellissima sì, ma bisogna che passiamo al prossimo decennio, al prossimo secolo[11].

10. D. SALTER *Between wor(l)ds: Lepage's Shakespeare cycle*, «Theater», Yale school of drama, n. 3, 1993, p. 64. Ora in J. Donohoe, J. Koustas (a cura di) *Theater sans frontières. Essays on the dramatic universe of Robert Lepage*, Michigan State University Press, 2000, pp. 191-204.

Inevitabilmente anche laddove non ne fa esplicito riferimento, il teatro di Lepage ricorda proprio la difficile posizione del Québec in eterno conflitto culturale, linguistico e politico e costantemente alla ricerca delle proprie radici storiche e di una non facile affermazione della propria identità. *Romeo and Juliette* (1989) messo in scena per il Saskatoon, fu interpretato contemporaneamente in scena in inglese e in francese. In *Les aiguilles et l'opium* il protagonista Robert, artista *québecois* a Parigi per un lavoro di doppiaggio, al proprio ipnoterapeuta che gli domandava come mai si occupava di teatro rispondeva con una lunga metafora sulla storia del Canada, letta ironicamente come "una tragedia shakesperiana in 5 atti", concludendo con uno scetticismo di fondo sulle strade intraprese sia dalla parte più rivoluzionaria che da quella più moderata:

> Non so cosa tu sappia del Canada e del Québec, ma sono società molto 'teatrali'. Quello che devi fare è guardare gli ultimi cinquanta anni della sua storia politica e vedrai che è scritta come un brutto dramma. No, non una commedia, direi che è più simile a una tragedia shakesperiana in cinque atti, una delle più antiche, come *Tito Andronico*. Il primo atto è ambientato nel 1950, quello che è chiamato il "rifiuto globale". Era un manifesto firmato da artisti e intellettuali che decisero di fare le cose a modo loro. E' l'equivalente di quello che accadeva qua a Parigi nello stesso periodo con l'esistenzialismo, con Sartre, Albert Camus, Simone de Beauvoir. Nel 1960 c'era un movimento chiamato "la rivoluzione tranquilla". Non so perché si chiamasse così, forse perché c'era una rivoluzione in corso ma nessuno l'aveva notato.
>
> Poi nel 1970 abbiamo avuto l'Ottobre. C'era un gruppo di separatisti, terroristi che rapirono un diplomatico inglese [...]. Nel 1980 poi ci fu un referendum sull'indipendenza con la risposta che tutti conoscono... La risposta fu "No", conosci la domanda, era molto lunga e confusa sulla sovranità, l'associazione... È come divorziare ma vivere nella stessa casa, quel tipo di situazione lì, io tengo i bimbi tu i mobili, non mi è permesso di parlare ai bimbi ma posso parlare ai mobili. Penso che la risposta era

11. J. FÉRAL, *L'attore deve avere sete di sapere. Conversazione con Robert Lepage*, "Teatro e storia", n. 17, 1995, p. 303.

confusa come la domanda. L'anno seguente è il 1990 e tutti in Canada speravano che sarebbe stato il quinto e ultimo atto e che ci sarebbero state riforme costituzionali per comprendere meglio la parte inglese del paese, quella francese, i Nativi.
Come puoi vedere molte cose accaddero in Québec negli anni con uno zero ma niente in mezzo.

La nascita della Nuova Francia (1534), la fondazione del Québec (1608) e quella della Confederazione canadese (1867), la Guerra tra Francia e Inghilterra (1756-1763) e quella tra Canada e Stati Uniti (1812-1814), la Rivoluzione Tranquilla (1960-1966), la Loi sur les langues officielles (1969), i fatti terroristici dell'Ottobre (1970) e i Referendum sull'indipendenza (1980 e 1995): queste le tappe più significative della storia canadese.

Delle tematiche politiche (tra tutti proprio la critica al filoamericanismo) e del loro riflesso nella cultura canadese parla Margaret Atwood in *Survival: a thematic guide to canadian litterature* scritto nel 1972, nell'anno in cui il Ministero degli Esteri canadese pubblicava il documento *Canada-U.S relations: options for the future* in cui venivano proposte tre scelte: mantenimento dei rapporti con gli Stati Uniti, loro rafforzamento ed infine quella che venne chiamata "la terza opzione" intrapresa poi da Trudeau, "una strategia a lungo termine che sviluppi e rafforzi l'economia canadese e altri aspetti della vita nazionale e riduca la presente vulnerabilità canadese". In realtà la politica successiva di accordi commerciali e le iniziative economiche antiprotezioniste del governo del conservatore e filoamericano Mulroney, gli accordi di libero scambio con gli Stati Uniti (il Free Trade Agreement, 1993), nonché l'appoggio dell'esercito canadese alla causa statunitense in occasione dell'attacco a Pearl Harbor contro i giapponesi prima e durante la Guerra del Golfo dopo (pur partecipando massicciamente anche all'attività di *peacekeeping* dell'Onu), dimostrano in pieno clima di globalizzazione, un radicale mutamento delle relazioni tra Canada e Stati Uniti. Così Luca Codignola e Luigi Bruti Liberati concludono la riflessione sulla storia più recente del Canada:

> La ricerca di un'identità canadese ha portato a risultati importanti che danno al Canada una sua impronta specifica rispetto al colosso statunitense e rappresentano una garanzia contro la completa assimilazione. Si pensi ad esempio al sistema del *welfare*, all'importante ruolo dei sindacati, al diffuso rispetto per la legalità, alle politiche che attenuano le diseguaglianze sociali. La pena di morte è stata definitivamente abolita nel 1976 e nel 1987 il Canada ha votato contro la sua reintroduzione[12].

12. L. CODIGNOLA, L. BRUTI-LIBERATI, *Storia del Canada*, Milano, Bompiani, 1999, p. 712. Tutte le notizie riguardanti la storia e l'economia del Canada sono tratte da questo volume.

La creazione interminabile

Il tema del processo di creazione degli spettacoli inteso come un lungo e mai finito work in progress è uno dei leitmotiv del teatro di Lepage.

Ogni spettacolo è costituito da alcune tappe di elaborazione e di studio della trama e dei personaggi, che vengono proposte pubblicamente ancora a livello embrionale:

> L'artista deve avere l'*umiltà* di presentare una cosa che non è *pronta*. I critici fanno la critica allo spettacolo una sola volta, è come la ghigliottina! Per il cinema va bene, ma per il teatro è impossibile, il teatro è una cosa che cambia sempre, che si trasforma[13].

Il pubblico stesso è in parte responsabile di tale trasformazione, grazie alla possibilità di assistere attivamente:

> Tutti i lavori di Lepage continuano a evolvere. E le performance pubbliche giocano un ruolo determinante in quell'evoluzione. Ciascuno spettatore diventa parte del processo di scrittura. L'attitudine di Lepage verso la performance chiaramente lo porta a coinvolgere il pubblico nel processo creativo. Estendendo la possibilità della 'costruzione reciproca' [il metodo di Alain Knapp appreso da Lepage] a tutti gli elementi della produzione – incluso il pubblico – Lepage crea un mondo complesso di frammentazione e ricostruzione[14].

La creazione artistica come processo interminabile sembrerebbe ricalcare una modalità cara ai gruppi della neoavanguardia americana ed europea (l'opera aperta), che rinunciando a un testo predefinito concepivano lo spettacolo come laboratorio permanente di una "ricerca collettiva"[15]. L'idea del teatro soggetto a trasformazione continua per "liberare l'azione

13. R. Lepage, intervista di A. M. Monteverdi, Montréal, 3 giugno 2001.

14. J. Bunzli, *The geography of creation*, "The Drama Review", n. 43, 1999, p. 97.

15. *Dal prodotto al processo* è il titolo di un capitolo che Ruggero Bianchi dedica alla modalità (inversa) di creazione tipica dell'avanguardia: "Nel momento in cui cessa di essere semplice formulazione e formalizzazione di un'idea (letteraria), lo spettacolo diventa momento di verifica, tappa provvisoria di un work in progress il cui obiettivo primario non è più la realizzazione di un prodotto ma, al limite, la scoperta di un nuovo modo di vedere, di capire e di conoscere [...]. Il teatro si trasforma in laboratorio: un laboratorio all'interno del quale gli esperimenti si muovono in ogni direzione. Pur mirando nella sostanza a una sorta di rifondazione del fatto teatrale su basi meno idealistiche e più fenomenologiche, essi possono tuttavia orientarsi fin dall'inizio verso uno studio delle possibilità di sintesi tra i diversi linguaggi artistici [...]. Il processo sarà privilegiato sul prodotto. A livello di 'spettacolo', la presentazione dei meccanismi potrà addirittura risultare primaria rispetto alla loro finalizzazione". R. BIANCHI, *Autobiografia dell'avanguardia. Il teatro sperimentale americano alle soglie degli anni Ottanta*, Torino, Tirrenia-Stampatori, 1980, p. 20.

che è nell'immaginazione" (Joseph Chaikin) è una delle tematiche principali dell'Open Theatre. Il gruppo prevedeva per la costruzione e definizione del personaggio, variazioni infinite:

> L'attore era sempre presente nel contesto della scrittura e poteva cambiare da personaggio a personaggio all'infinito. Questo significava che l'attore non aveva a che fare col 'diventare un personaggio' in senso psicologico e emotivo, ma con l'incarnare caratteristiche fisiche e vocali appropriate alla richiesta del momento[16].

In questa direzione si muove anche The Performance Group di Richard Schechner, autore di un epico *Dyonisus in 69*:

> Ci interessano i rapporti tra gli interpreti e gli spettatori, tra lo spazio e la rappresentazione; non vogliamo nascondere alcun momento del progressivo lavoro dell'interprete, ma esaminare tale progressione attraverso confronti e offrire nella nostra rappresentazione non soltanto l'espressione del punto a cui siamo giunti, ma la documentazione del punto in cui eravamo[17].

Ricordando la grande ammirazione di Lepage per Leonardo da Vinci e per Michelangelo il tema della creazione quale interminabile "non finito" ci riporta anche ad una modalità tipica dell'arte rinascimentale e classicista: la predilezione quattrocentesca fiorentina per il disegno, lo schizzo, il bozzetto non solo come testimonianza di un momento del processo creativo ma quale forma d'arte distinta dall'opera finita, indice di una concezione artistica orientata, secondo Hauser, verso la *soggettività*:

> Il disegno assunse valore di forma tipica del creare artistico, perché metteva nella massima evidenza quel che di frammentario, di non finito e di non finibile è inerente ogni opera d'arte. L'esaltazione dell'attitudine rispetto all'opera attuata, tratto essenziale del concetto di genio, sta a significare che non si ritiene che la genialità possa mai realizzarsi interamente, e questo spiega perché si sia visto nel disegno con le sue lacune, una tipica forma d'arte[18].

16. A. Aronson, *American avant-garde: a history*, London, Routledge, 2000, p. 88. L'Open theatre viene fondato nel 1963 da Joseph Chaikin come teatro-laboratorio non con lo scopo di produrre spettacoli ma di elaborare e sperimentare nuovi esercizi attorali di improvvisazione teorizzati nel volume *The presence of the actor* (1972). Tra i lavori più significativi del gruppo, da ricordare *America urràh!* (1966), dal testo di Jean-Claude van Itallie, denuncia degli aspetti più terribili della società americana che ebbe un clamoroso successo a New York.

17. «Sipario», numero speciale *America urrà: il teatro della rivolta*, a cura di F. Quadri, dicembre 1968.

18. A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, (vol. III), Torino, Einaudi, p. 69.

La complessità delle fasi di progettazione di una scena tecnologica in epoca di multimediale digitale implica inoltre un ripensamento al concetto di "regia": la troupe teatrale assorbe al suo interno figure tecniche qualificate, le prove possono anche realizzarsi non in un luogo fisico ma attraverso simulazioni computerizzate e la realizzazione teatrale può spostarsi da un luogo materiale al web, seguendo una modalità di narrazione aperta ed una temporalità sempre più dilatata. Il lavoro dell'artista diventa un processo di riassestamento continuo ed il laboratorio il momento centrale della ricerca, aperto al contributo del pubblico. Tecnologia come processo. Come ricorda Andrea Balzola:

> Il testo, o meglio l'ipertesto drammaturgico, il progetto scenico, la partitura sonora-musicale, l'installazione, il video, il software, lo spettacolo, non appartengono più a generi diversi ma divengono fasi di un processo aperto, tassello di un mosaico spaziale e temporale mutante, flessibile e comunicativamente forte[19].

Osservando più da vicino le modalità di produzione delle colossali creazioni di teatro di Lepage (*Elseneur* e *Zulu time*) che hanno richiesto finanziamenti elevatissimi e lunghi tempi di progettazione, questa modalità di creazione continua sembra in parte dettata da necessità esterne, tecniche ed economiche. Per ogni spettacolo la compagnia di Lepage entra in co-produzione con numerosi Festival e teatri internazionali. Lepage procede con il suo lavoro di pari passo con le verifiche pubbliche di prove o studi e lo spettacolo viene presentato nei teatri di tutto il mondo anche in una forma molto lontana da quella definitiva, a cui approderà dopo circa un anno di continue rielaborazioni; in seguito, però viene formalizzato a tal punto che il posto di Lepage viene lasciato ad un attore di sua fiducia che lo sostituisce per l'intera tournée internazionale, mentre lo spettacolo può anche diventare una "nuova scrittura": libro o film, in una sorta di prolungamento ideale del teatro.

La macchina scenica

L'artista video Woody Vasulka affermava:

> Sto dalla parte della macchina. La macchina ti lancia una sfida e tu reagisci. Semplicemente sono una specie di *guardiano del processo* e mi piace

19. A. Balzola, *Videodrammaturgie: dal videoteatro/videodanza alla drammaturgia ipermediale in Italia*, in E. Quinz (a cura di) *Digital performance*, Anomos, Paris, 2002, p. 121.

chiamare 'rituale' ciò che fa la macchina. Un rituale molto preciso. Più la precisione aumenta, più il rituale diventa potente. Il rituale si ripete come una performance, anche se talvolta perde il controllo perché anche una macchina può fallire. Si ferma o balbetta. Ci sono dei momenti impossibili da prevedere [...]. A poco a poco la macchina assume un carattere culturale[20].

Il tema che meglio identifica il lavoro di Lepage è proprio la macchina, nella triplice accezione di apparato drammaturgico scenografico e attoriale: all'interno di questa macchina, produttrice di immagini video e filmiche e di una metamorfosi continua della scena e della scrittura, l'attore è un fondamentale ingranaggio. La scena integra immagini e meccanismi di movimento in un unico dispositivo teatrale in cui l'uomo è ancora al centro della ricerca; il teatro in una prospettiva multimediale può così tornare ad essere "laboratorio di sperimentazione antropologica e di cultura integrale, dove arte e tecnica ritrovano la loro comune etimologia"[21]. La macchina tecnologica è sia strumento espressivo per l'artista sia elemento "tranquillizzante" per lo spettatore:

> Sono accusato di imprigionare me stesso con la tecnologia, ma la tecnologia è uno strumento che mi permette di esplorare le cose. Oggi abbiamo a che fare con un pubblico che ha un vocabolario narrativo molto sofisticato. Non sto dicendo che stiamo diventando più 'cinematici' o più televisivi ma che abbiamo trovato un modo per invitare quel pubblico a teatro. Si pensava che il film avrebbe ucciso il teatro, ma lo ha *liberato*. Ogni volta che c'è una rivoluzione tecnologica, questa dà all'artista una ragione di speranza[22].

20. Intervista a W. Vasulka di Rosanna Albertini (1992) in L. POISSANT (a cura di) *Esthétique des arts médiatiques*, Sainte Foy, Presses de l'Université du Québec, 1995, v. 2, p. 423.
21. A. BALZOLA, *La scena mutante*, in A. Balzola, F. Prono, *La nuova scena elettronica*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1994, p. 54.
22. R. OUZOUNIAN, *Lepage's struggle to stay free*, «The globe and mail», 12 agosto 1997.

1. IL TEATRO DI ROBERT LEPAGE

Il teatro contemporaneo del Québec

Il teatro del Québec si afferma a livello internazionale nell'arco di un ventennio, dal 1975 al 1995, mentre si moltiplicano le Istituzioni preposte alla promozione e alla diffusione delle arti della scena nella sua accezione più varia: si inaugurano numerosi organismi privati e strutture pubbliche espressamente dedicati al teatro, primi fra tutti il Conseil Québecois du Théâtre (CQT, 1983) e l'Académie Québecoise du Théâtre (AQT, 1993). Nascono l'Association des Professionnels des Arts de la Scène du Québec (APASQ, 1984), l'Association des Compagnies de Théâtre (ACT, 1989) e l'Association Québecoise des Auteurs Dramatiques (AQAD, 1991). I fondi destinati al teatro aumentano considerevolmente nel corso degli anni Ottanta dando vita al fenomeno del mecenatismo statale, notevolmente ridimensionato negli anni Novanta[1].

Uno dei volumi più approfonditi sulla problematica produttiva, sulle tematiche teatrali e sulle controversie linguistiche e drammaturgiche legate al progetto politico indipendentista della Regione e sulle differenze generazionali nell'ambito della creazione teatrale a Québec è quello di Robert Wallace, *Producing marginality*; nel capitolo *Understanding difference. Theatrical practice in Québec* l'autore ricorda la modalità di *creazione collettiva*, teorizzata e praticata in scena a partire dalla fine degli anni Sessanta nell'ambito di quello che veniva chiamato l'*alternative theatre*, termine che aveva un chiaro significato politico poiché metteva in crisi il ruolo tradizionale del drammaturgo e del regista stesso, spodestando poteri ed eliminando gerarchie[2]. Ma se in America l'*alternative theatre*

1. G. DAVID, *Une institution théâtrale à géométrie variable*, in *Le théâtre québecois (1975-1995)*, a cura di D. Lafon, Québec, Fides, 2001. Per un panorama completo del teatro del Québec, delle tematiche, degli autori e dei registi: B. BEDNARSKI, I.OORE, *Noveaux regards sur le théâtre québecois*, Montréal, XYZ, 1997. Ed inoltre, J. Nac Dougall, *Performing identities on the stage of Québec*, New York, ed. Peter Lang, 1997. Per una veloce consultazione delle biografie e della teatrografia dei principali protagonisti della scena canadese vedi www.canadiantheatre.com
2. R. WALLACE, *Producing marginality*, Saskatoon, Fifth house, 1990. Sull'*alternative*

era alternativo a Broadway e ai musical prodotti in serie, in Canada, paese colonizzato, l'*alternative theatre* era alternativo alla cultura europea (quale retaggio imperialista da cui staccarsi) ed in particolare al cosidetto *English-Canadian theatre*, specificando così, anche i temi di questo nuovo teatro impegnato fin da questo momento, a mettere in scena drammi non importati dal Vecchio Continente ma scritti appositamente da autori e drammaturghi autoctoni (Filewood parla di un nascente "post-colonial theatre"). Il fenomeno del teatro franco-canadese (che si preferisce chiamarlo *québecois* per meglio definirne la separazione dalla cultura, dalla lingua e dalla tradizione europea) però, per quanto attivo e consistente, esplode e si sviluppa ai margini della scena ufficiale (sovente viene definito "the fringe" – ne è protagonista, tra gli altri il Buddies in Bad Times Theatre di Sky Gilbert –) rispetto al più legittimato teatro anglo-canadese.

Nel 1965 viene fondato a Montréal il Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques (CEAD)[3] per incoraggiare la scrittura teatrale *québecoise* e distribuire le opere dei nuovi autori. Proprio alla fine degli anni Sessanta si sviluppa così, una drammaturgia originale grazie ad autori come Robert Gurik, Jean-Claude Germain, Jean Barbeau, Serge Sirois. Michel Garneau adatta Shakespeare in *québecois* e Robert Lepage nel 1991 metterà in scena *Macbeth, Coriolan, La tempête* nella sua traduzione.

Ma è Michel Tremblay ad imporsi per l'originalità di scrittura; il suo dramma, *Les belles soeurs* (*Le cognate*, 1968) segna, infatti, la nascita del Nuovo Teatro del Québec. L'opera di Michel Tremblay guarda ad una società in crisi, alle classi sociali più povere, con i conflitti quotidiani e i valori collettivi rimessi in questione. Ma soprattutto a teatro, per la prima volta si parla la lingua (e i dialetti) del Québec, il *joual*, fatto di importanza capitale nello sviluppo del teatro canadese:

> Esiste un prima e un dopo *Le cognate*, non lo si ripeterà mai abbastanza. Il '68 è ugualmente importante sul piano politico e sociale e costituisce in Québec come anche in Francia e negli Stati Uniti, un punto di non ritorno. Il vento nuovo che soffiava sul Québec a partire dal 1960 aveva trascinato nella sua scia dei cambiamenti profondi, tanto delle strutture economico-politiche quanto delle mentalità. La modernizzazione dello stato del Québec, affermata attraverso una serie di fondamentali eventi non poteva avvenire senza creare delle grandi tensioni, tanto all'interno della società *québecois* quanto nei rapporti tra la Provincia del Québec ed il governo canadese, rapporti avvelenati dalle manifestazioni indipendentiste che non smettevano di moltiplicarsi[4].

theatre cfr. anche R. USMIANI, *The alternative theatre movement*, in A. Wagner (a cura di) *Contemporary canadian theatre*, Toronto, Simon and Pierre, 1985, pp. 49-59. Sul movimento del "teatro alternativo" negli Stati Uniti vedi T. SHANK, *Alternative american theatre*, London, Mac Millan, 1982.

3. Il CEAD ancor oggi promuove e diffonde la drammaturgia *québecoise* attraverso un *répertoire* in cui compaiono tutti gli autori che abbiano avuto almeno un testo rappresentato a livello professionistico. La promozione non riguarda soltanto il teatro ma anche i canali televisivi e radiofonici (Radio-Canada e TéleQuébec).

La maggior parte delle creazioni collettive tra il 1960 e il 1980 fu prodotta dall'Association Québecoise du Jeune Théâtre (AQJT); il movimento collettivo del Québec, radunatosi in Associazione, fu così forte e diffuso che, a detta di Robert Wallace, è praticamente impossibile scegliere una singola compagnia veramente rappresentativa di questo periodo. Gli anni Settanta si aprono con la Crisi d'ottobre, il cui nome è legato ai tragici eventi del Front de Libération du Québec e all'assassinio di Pierre Laporte che trasforma la Révolution Tranquille in insurrezione armata. Nel teatro se ne hanno poche tracce: Dominique Lafon ricorda che, tranne poche eccezioni, i drammaturghi e i registi canadesi di questo periodo preferiscono sviluppare tematiche più psicologiche che ideologiche: è una "congiura di silenzio che ha escluso dalla scena teatrale come dalla scena politica, non solo i protagonisti degli avvenimenti degli anni Settanta ma il discorso insurrezionale di cui erano i porta voce"[5]. Con la fine degli anni Settanta il teatro alternativo e sperimentale diventa di fatto sempre meno trasgressivo. Saranno gli anni Ottanta a decretare la nascita di un nuovo "teatro giovane" (*jeune théâtre*), formato da un numero consistente di compagnie che ponevano come punti fondamentali della loro poetica sempre meno la creazione collettiva e la ricerca comune per indirizzarsi sulle singole individualità artistiche, sull'improvvisazione, su un "teatro-immagine" e "atextual", e su nuove tematiche politiche (il "Gay and Lesbian movement", il "teatro delle donne"), anche se il carattere di militanza andrà sempre più perdendosi nel corso degli anni Novanta. Ricordiamo, tra gli altri, Carbone 14 di Gilles Maheu, regista di un importante *Marat Sade* "tecnologico" e di un altrettanto celebre *Le dortoir*, Théâtre Ubu di Denis Marleau, Théâtre de la Marmaille e Théâtre Rèpere di Jacques Lessard che vedrà tra i suoi artisti di spicco Robert Lepage. Gilles Girard sottolinea come un movimento così nutrito di compagnie di teatro "speri-

4. G. DAVID, P. LAVOIE, *La scrittura di Michel Tremblay*, in *Il Teatro del Québec*, Milano, Ubulibri, 1994, p. 14. Sul teatro *québecois* vedi: J. MOSS, *Québecois theatre: Michel Tremblay and Marie Laberge*, «Theatre Research International», n. 3, 1997.

5. D. LAFON, *Des coulisses de l'histoire aux coulisses du théâtre: la drammaturgie québecoise et la Crise d'octobre*, «Theatre Research International», n. 1, 1998. Si tratta di un saggio che partendo dalla produzione drammaturgica degli anni Settanta a Québec (Roland Lepage, Victor-Lévy Beaulieu) constata l'assenza di un *corpus* testuale che possa attestare l'esistenza di un vero teatro politico *engagé* e testimonia un "trattamento drammaturgico ambiguo" dei fatti drammatici legati al terrorismo separatista.

mentale" quale quello del Québec degli anni Ottanta non possa essere assolutamente considerato marginale poiché riesce ad imporsi ad una platea internazionale. Girard individua alcune comuni attenzioni e preoccupazioni formali e stilistiche, nonché costanti tematiche di questi gruppi: questo teatro mette l'accento sul rifiuto del realismo e della aperta critica politica, sull'immagine, sulla multidisciplinarietà, sul rapporto diretto col pubblico, sul metateatro e sulla "teatralità":

> Il teatro sperimentale prende se stesso come oggetto dell'investigazione artistica e come soggetto, ciascuna delle parti componenti tale sperimentazione, ma con un occhio critico che lo conduce ad essere contemporaneamente trasgressivo e innovativo. Il teatro sperimentale spinge al limite del possibile la multidisciplinarietà, orientando il campo della sperimentazione ad un'area sempre più ristretta, per esempio all'ambito del movimento del corpo, della scena, oppure al rapporto con il pubblico. Questa ricerca sistematica immunizza il teatro dal rischio di sclerotizzarsi, riposando sugli allori e usando ricette già predisposte che annientano originalità e qualsiasi sforzo creativo.
> Il numero e la diversità di compagnie che lavorano in questa frangia liminale sono un simbolo del dinamismo del teatro del Québec nel suo complesso che a sua volta, da questo dinamismo trae profitto.
> Di tutte le correnti che hanno rinvigorito il teatro del Québec negli ultimi vent'anni, quello che si è spinto in una direzione più fortemente innovativa ed esteticamente stimolante si è definito *teatro sperimentale*. Paradossalmente, il teatro che rappresenta al meglio il Québec, il teatro più famoso sulla scena internazionale (Robert Lepage, Carbone 14) è quel teatro che ha messo da parte la sua funzione mimetica ed il contesto e i riferimenti sociopolitici per servire al meglio la causa della pura teatralità[6].

Nel referendum popolare del 1980, che seguì di qualche anno la nascita del Parti Québecois (1976), una minoranza sia pur consistente, della popolazione del Québec (il 40%), si pronunciò a favore del separatismo, condizionando tutta la politica della Regione fino ad oggi, anche se di fatto il referendum non diede vita a nessuna svolta nazionalista o *secessionista*[7]. In campo teatrale e culturale il progetto indipendentista momentaneamente fallito portava però all'ascesa del Parti Québecois e all'istituzione di due festival: la Quinzaine Internationale de Théâtre de Québec (1984) e

6. G. GIRARD, *Experimental theater in Québec. Some descriptive terms*, in *Essays on modern Québec theater*, Michigan State University Press, 1995, pagg. 151-162.

7. Vale la pena di ricordare, però, che nel 1995 si tenne un secondo referendum promosso dal Parti Québecois (il partito indipendentista) in cui la differenza dei voti fu, in questo caso, inferiore addirittura all'1%. Il governo federale ha riconosciuto recentemente il Québec come "società distinta", lasciando, però, di fatto in sospeso la questione separatista.

il Festival de Théâtre des Ameriques di Montréal (1985) e rinvigorì la politica di promozione di una drammaturgia volta sempre meno all'individuazione di una comune "identità culturale" per una ricerca individualista, introspettiva e intimista:

> Il fallimento del referendum sulla sovranità del 1980 allontana la possibilità immediata di indipendenza e di colpo fa tacere tutta una generazione di drammaturghi impegnati sul piano politico: Loranger, Gurik, Barbeau. Allo stesso tempo provoca una crisi identitaria, lo scacco del progetto politico collettivo incita gli abitanti del Québec a raccogliersi e a esplorare i loro territori intimi, soprattutto quelli che pertengono alla sfera individuale: la famiglia, la sessualità, l'amore, la violenza, la morte[8].

Alla metà degli anni Ottanta assistiamo, dunque, a una vera *rethéâtralisation*; si impone una nuova scrittura teatrale che si esprime attraverso un "eclettismo postmoderno" e una lontananza dalle tematiche socio-politiche che caratterizzavano il periodo precedente. Shawn Huffman, che ha tentato di definire la tipologia della nuova scrittura drammaturgica dal punto di vista formale, estetico e sociale, parla di una comune "strategia intertestuale e politestuale" (desumendo tale termine dalla Kristeva), pur nella diversità e nella eterogeneità delle proposte artistiche, e di un *métissage* culturale che pervade il teatro del Québec di questo periodo[9]. "La tentazione formalista" è il titolo del capitolo di Josette Féral incluso nell'antologia *Le théâtre québecois*, dedicato ai nuovi registi canadesi che si impongono sulla scena internazionale: René Richard Cyr, Robert Lepage, Gilles Maheu, Claude Poissant. Attingendo variamente all'ambito delle performance e a quello delle installazioni tecnologiche, il loro teatro è di natura prettamente "visuale", direttamente ispirato alle arti plastiche, alla pittura, al cinema:

> Raccogliendo la sfida della performance, i loro spettacoli utilizzano schermi, proiezioni video o diaproiezioni e musica elettro-acustica, spostando gli spettatori da un luogo all'altro, creando effetti sonori, giocando col virtuale, installando sulla scena simulacri e illusioni. Essenzialmente visuali, i loro spettacoli incarnano una forma al limite del teatro, la cui deriva va amplificandosi una volta che queste forme artistiche si trovano accoppiate

8. S. HUFFMAN, *Les nouvelles écritures théâtrales: l'intertextualité, le métissage et la mise en pièces de la fiction*, in *Le théâtre québecois*, cit., p. 75-76.

9. L'analisi della Huffman si sofferma in particolare su due opere drammaturgiche: *Hamlet, prince du Québec* di Robert Gurik e *La saga des poules mouillés* di Jovette Marchessault (1981) esempi di "metateatro intertestuale". S. HUFFMAN, *Les nouvelles écritures théâtrales: l'intertextualité, le métissage et la mise en pièces de la fiction*, in D. Lafon, *Le théâtre québecois*, cit.

in virtù delle arti mediatiche e una volta che l'attore scompare sulla scena, rimpiazzato dal gioco virtuale dell'immagine[10].

Evidente l'influenza, diretta o indiretta, di registi come Ariane Mnouchkine, Giorgio Strehler ma soprattutto Robert Wilson. Il teatro-immagine è ancora il riferimento più significativo per comprendere le operazioni di questi artisti e il loro frequente ricorso a sofisticate immagini video proiettate o effetti di luce:

> Su questo argomento si sente l'influenza di Robert Wilson. È senza dubbio un riferimento costante anche se nessuno nel Québec può essere inscritto veramente nella sua scia. Registi come Gilles Maheu, René Richard Cyr, Daniel Meilleur o Robert Lepage si ritrovano in questa tendenza. L'accento posto su una bella scena, sugli effetti luministici, sulle immagini televisive, videografiche o cinematografiche, sugli effetti tecnologici ricordano che a teatro, i registi d'oggi sollecitano tanto la vista che l'udito. La seduzione delle immagini tradisce evidentemente la preoccupazione di piacere al pubblico[11].

Théâtre de l'image è l'etichetta che meglio si adatta a questo nuovo teatro che, come già nelle sperimentazioni della post-avanguardia italiana e statunitense, si esprime soprattutto attraverso una scrittura visiva di luci, colori, forme in movimento, lasciando uno spazio sempre minore al testo e introducendo nuove modalità di rappresentazione, spaziale e temporale. Schermi, immagini video registrate o in diretta, proiezioni fotografiche: l'esperienza teatrale diventa percezione visiva mediata:

> Il *théâtre visuel* tenta di fare dell'immagine il medium determinante, che permette di "accedere" a un mondo invisibile dove la parola non è più attuale, ossia ad un mondo del pensiero sensibile che non si carica del peso del *logos* né del cogito cartesiano. È forse sotto questa prospettiva che il teatro dell'immagine, cercando di emanciparsi dal significato assegnatogli e cercando di aprirsi all'esplorazione multisensoriale, è stato considerato "magico". Cedendo l'iniziativa agli elementi della scena in quanto segni di scrittura – vale a dire *figure* – piuttosto che alle parole o a un testo predefinito, questo teatro visuale mette in evidenza due principi che si intersecano: il primo sottolinea come uno dei fondamenti del funzionamento dell'immagine sia la natura spaziale della sua struttura che è assemblaggio, combinazione (l'immagine è una proposizione visiva che unisce insieme dei dati eterogenei: una superficie e delle "figure", tracce o impronte riunite su questa superficie); la seconda concerne il fondamento di base del pensiero che è il montaggio[12].

10. J. FÉRAL, *La mise en scène comme mise à l'épreuve des textes* in *Le théâtre québecois*, cit., p. 225.
11. Ivi, p. 237.

Ibridazione e intertestualità sono dunque le cifre di questo nuovissimo teatro giovane che si depoliticizza e attinge a diverse pratiche artistiche: alla danza e addirittura al circo, abbracciando anche il cinema e guardando a tutte le possibilità di integrazione con i vecchi e nuovi media.

Per l'eclletticità e per la disinvoltura nell'attraversare generi e frantumare linguaggi codificati, si impongono all'attenzione del pubblico e della critica Gilles Maheu e Robert Lepage; la poetica di quest'ultimo, in particolare è segnata da un'autentica dimensione interculturale e da una visione – sia pur non esclusiva – mediatizzata (ricorso alle nuove tecnologie, montaggio, multidisciplinarietà) della scena.

Robert Lepage: regista e interprete

Robert Lepage, attore, drammaturgo, regista teatrale e cinematografico, nasce a Québec City il 12 dicembre 1957. Si forma come attore dal 1975 al 1978 al Conservatoire d'Art Dramatique di Québec di cui critica in seguito, gli insegnamenti[13], conservando però sino ad oggi nel suo teatro la priorità del linguaggio corporeo, del lavoro fisico, gestuale e mimico derivatogli dal metodo della scuola ispirato a Jacques Lecoq: "La mia formazione è interessante perché non è classica, legata al testo; tutti gli insegnanti, tra cui Marc Doré, venivano dalla scuola di Lecoq; il suo è un vocabolario, un modo di lavorare poetico, ricco e aperto, completamente aperto, e gli attori possono sviluppare qualcosa di molto personale"[14]. Le-

12. C. HÉBERT, I. PERELLI-CONTOS, *L'écran de la pensée ou les écrans dans le théâtre de R. Lepage*, in B. Picon-Vallin (a cura di) *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1998, p. 175.

13. "Il principio che Marc Doré ci insegnava, trovare teatro nelle cose della vita quotidiana, era estremamente liberatorio all'inizio ma poi dovevi essere in grado di andare oltre". R. Charest, *Connecting flights*, cit., p. 135. Lepage ricorda inoltre, in un'intervista a Josette Féral: "Mi sono formato al Conservatoire d'Art Dramatique del Québec che considero una buona scuola. Ma c'è spesso un problema nella formazione degli attori all'interno delle scuole di teatro: si chiede loro di essere un pallone gonfio di emozioni compresse che devono scoppiare. Ho provato per tre anni, a volte ci riuscivo, a volte no. Quando ci riuscivo ero infelice [...]. Recitare in effetti, può essere un'altra cosa. Intendo dire che ci sono modi diversi di accostarsi alla recitazione ma sfortunatamente ne viene mostrato quasi sempre, uno soltanto". J. FÉRAL, *L'attore deve avere sete di sapere. Conversazione con Robert Lepage*, «Teatro e storia», n. 17, 1995, p. 298.

14. Intervista a Robert Lepage di Anna Maria Monteverdi, Montréal, 3 giugno 2001. D'ora in avanti tutte le frasi di Lepage tra virgolette, laddove non indicato diversamente, e anche senza citazione in nota, sono da riferirsi a questa intervista.

page soggiorna a Parigi per frequentare la scuola teatrale dello svizzero Alain Knapp, nel quartiere di Montparnasse, dove apprende i rudimenti dell'improvvisazione teatrale, della creazione collettiva e il concetto di *attore-creatore*:

> Ho frequentato la scuola di Alain Knapp che aveva creato l'Institut de la Personalité Créatrice [...]. Ci sono rimasto meno di un anno. Aveva un modo molto creativo di avvicinarsi al teatro. Non distingueva mai tra ciò che doveva fare un regista e ciò che doveva fare un attore. Lavorava soprattutto sull'improvvisazione – le cose devono accadere spontaneamente e devono essere scritte così come vengono -. In questo modo impari ad essere un attore e allo stesso tempo un regista perché devi avere sott'occhio quello che stai componendo, e devi essere anche uno scrittore così che anche la struttura complessiva funzioni. Il suo scopo era cercare di far nascere dei creatori teatrali completi[15].

James Bunzli ricorda la tecnica di Knapp e la particolare modalità collettiva di costruzione del personaggio, che non nasconde l'impronta della personalità (e delle emozioni) di chi lo crea:

> Knapp sottolineava che i personaggi sono creati attraverso l'interazione tra i performer durante le improvvisazioni. Chiamava questo "costruzione reciproca". Secondo Knapp: "Un personaggio non può essere definito al di fuori di quel territorio condiviso di sperimentazione attiva. Egli si manifesta, si rivela solo in relazione con gli altri"[16].

Ma l'attore deve avere soprattutto secondo Lepage, "sete di sapere":

> Una qualità dell'attore deve essere l'intelligenza. Non soltanto l'erudizione e la cultura ma anche la sete di sapere. Deve aver voglia di sapere non solo chi è il personaggio ma quello che ha raccontato, perché è quel personaggio[17].

Ritornato in Canada nel 1979 fonda, con Richard Fréchette, la compagnia Théâtre Hummm...:

> Nel gennaio 1979 mettemmo in piedi il nostro primo show in un bar. Si chiamava *L'attaque quotidienne* ed era basato completamente sui tabloid. Io e Richard Fréchette cominciavamo dalla fine perché la gente legge questi giornali cominciando dall'ultima pagina. Il nostro show era basato su

15. R. LEPAGE, *In discussion with R. Eyre*, in M. Huxley, Noel Witts (a cura di) *The Twentieth-Century Performance reader*, London, Taylor & Francis Ltd., 1996
16. J. BUNZLI, *The geography of creation*, «The Drama Review», n. 43, 1999, p. 86.
17. J. FÉRAL, *L'attore deve avere sete di sapere*, cit., pp. 299-300.

> improvvisazioni collettive e sull'osservazione, metodi che erano di moda all'Accademia e nel mondo teatrale del Québec[18].

Dopo una prima esperienza artistica (*En attendant)* si unisce definitivamente nel 1982 a Théâtre Repère, la compagnia di ricerca di Québec City fondata da Jacques Lessard e nel giro di pochi anni ne diventa il nome di spicco. "Un'avventura collettiva", così Lepage definirà questa esperienza. *Coriolan et le monstre aux mille têtes, Comment regarder le point de fuite* alcuni dei titoli degli spettacoli creati durante il periodo di lavoro con Théâtre Rèpere, di cui sarà co-direttore dal 1987 al 1989, fino a quando accetterà di ricoprire il ruolo di direttore artistico del Théâtre Français al Céntre National des Arts di Ottawa.

Lepage insieme con Frechette e alcuni dei componenti di Repère tra cui Marie Gignac, cerca sempre più di dare vita a un "forum per attori-creatori, non solo per attori"[19]. Molti di loro sono anche scrittori, musicisti, alcuni intraprendono la strada della regia; così si crea intorno al teatro una vera atmosfera multidisciplinare, di grande creatività e vitalità – come ricorda con entusiasmo lo stesso Lepage – mentre le performance si allargano a reading poetici, a eventi musicali che furono in seguito integrati all'interno degli spettacoli stessi.

Il teatro funzionava perché, come sottolinea il regista, non dava risposte ma aveva la qualità di "porre domande sul teatro e incoraggiava il pubblico a fare altrettanto"[20]; Lepage si accorge ben presto che Théâtre Repère stava diventando una gabbia che imprigionava la personalità degli artisti: "Noi tutti diventammo più o meno prigionieri dello stile della compagnia, di quello che la gente si aspettava da noi"[21]. Dissensi all'interno del gruppo portano all'uscita di molti membri, primo fra tutti Lepage, perché il teatro, come dichiarò in seguito, aveva perduto il carattere vitale degli inizi e il senso del lavoro collettivo. Solo successivamente Lepage integrerà in scena tecnologia elettronica, schermi e supporti:

> L'integrazione del video è venuta un po' più tardi, perché esigeva dei modi che non erano accessibili alle persone di teatro. È difficile in Québec dissociare il teatro gestuale dal teatro d'immagine. E poi in quegli anni, l'influenza del teatro internazionale ed europeo cominciava a farsi sentire. Il "teatro-danza" di Pina Bausch, il teatro di Bob Wilson che possiamo definire teatri d'immagine. Loro hanno contribuito a cambiare le cose[22].

18. R. Charest, *Connecting flights*, cit., p. 134.
19. *Ibidem*.
20. Ivi, p. 138
21. *Ibidem*.
22. L. FOUQUET (a cura di) *Du théâtre d'ombres aux technologies contamporaines. Entretien avec Robert Lepage*, in B. Picon-Vallin (a cura di), *Les écrans sur la scène*, cit., p. 325.

La trilogie des dragons

Circulations, diretto da Lepage nel 1984 con Théâtre Repère, è rappresentato in tutto il paese e vince il Premio come migliore produzione canadese alla Quinzaine Internationale de Théâtre di Québec. Lepage ha 27 anni; da allora lo accompagnerà la fama di conquistatore di trofei artistici e di *enfant prodige* della scena nordamericana.

Ma la sua carriera conosce la vera svolta nel 1985 con *La trilogie des dragons* che ripercorre 75 anni di storia (1910-1985) vissuta da tre generazioni di immigrati cinesi nelle Chinatown di Québec City, Toronto e Vancouver (tralasciando però, curiosamente, proprio Montréal, città cosmopolita per eccellenza, data la sua caratteristica geografica, situata sopra un'isola collegata alla terraferma alla confluenza del fiume San Lorenzo con il fiume Ottawa). Canada e Cina si intrecciano e dialogano in questo spettacolo-fiume che gli garantirà il primo vero successo internazionale. Viene rappresentato, infatti, in Messico, in Australia, in Europa, negli Stati Uniti. Un lungo spazio di tempo attraversa interamente lo spettacolo, simbolicamente rappresentato dal passaggio della cometa di Halley (avvistata proprio nel 1910 e che impiega esattamente 76 anni a compiere il suo giro intorno al sole). La visione da "eterno ritorno" in questo spettacolo, secondo Natalie Rewa sarebbe basata sul gioco cinese Mah Jong nel quale "spazio e tempo resi individuali offrono la possibilità di una visione ciclica dell'attività umana e dell'effimerità indirizzata verso l'immutabilità dell'universo"[23].

Lo spettacolo – interpretato da Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Marie Gignac, Marie Michaud e Richard Fréchette – si divide in tre parti: Il Dragone Verde, Il Dragone Rosso e Il Dragone Bianco (simbolicamente corrispondenti alle tre età dell'uomo: l'infanzia, la maturità e la vecchiaia) e coinvolge sei culture: *québecois*, inglese, anglocanadese, francese, cinese e giapponese. Nella versione finale di sei ore (inaugurata a Montréal nel 1988) è di passaggio anche in Italia, presso lo spazio Ansaldo, per MilanOltre (18 ottobre 1991), dove Franco Quadri, riconoscendo un'impronta assolutamente originale nella realizzazione (con raffinatezze che gli ricordavano "il Bob Wilson degli anni d'oro"), annota:

> La struttura è quella del romanzo-fiume. La saga familiare, depurata dalla cornice spettacolare dei film del genere, che attraversa tre generazioni, raccontando le vicende di due cugine dal 1915 al 1986 quando una delle due s'è da tempo suicidata, dai giochi di bambini alle nevrosi di donne, alle rispettive storie di famiglia [...]. Con qualche audace flash orientale, è

23. N. REWA, *Clichés of ethnicity subverted: Robert Lepage's* La trilogie des dragons, «Theatre Research in Canada», vol. 11, n. 2, 1990.

> quindi anche una storia del Canada: ma il passaggio da un semplice clima paesano al senso di malattia che contrassegna, complice la guerra, la bellissima seconda parte, fino all'irrompere della stupidità nostra contemporanea nell'ultima, è caratterizzata dalle ondate di immigrazione, specialmente quelle asiatiche [...]. La preoccupazione di documentare, caratteristica di Lepage quanto quella di trasfigurare, suggerisce di incamerare tutto ciò che può essere assimilabile: ed ecco fare capolino un personaggio nato a Hiroshima, o Mao che fa ginnastica mentre una suora missionaria tesse l'elogio della bicicletta. E si afferma addirittura una spicciola "cronaca vera" perché a contare sono i piccoli fatti di piccoli personaggi, afferrati con una tecnica minimalista[24].

La storia racconta di persone che si erano insediate all'inizio del Novecento a Chinatown i cui discendenti ritroviamo dopo gli eventi bellici, in un quartiere diventato col tempo un enorme parcheggio[25].

Lo spettacolo, come riportano la critica e i giornali dell'epoca[26], è creato attraverso le suggestioni tipiche del teatro di Lepage di questi anni: spazialità multipla, luci evocative, azioni fisiche, giochi di ombre[27], scenografia semplificata e ridotta a strati di sabbia sul palcoscenico.

24. F. QUADRI, *Teatro 92*, Bari, Laterza, 1998, p. 44-45.

25. Questa la trama quale è tratta dal saggio di Natalie Rewa: "Il narratore, che è anche mediatore tra cultura cinese e *québecoise*, è Mr Crawford, un commerciante inglese di scarpe che aveva trascorso l'infanzia in Cina. Nel corso del racconto di Crawford gli spettatori seguono le vite di Jeanne e Françoise, dall'infanzia alla maturità [...]. Le loro vite adulte coincidono con la Seconda Guerra mondiale. Françoise si arruola nell'esercito per vedere il mondo, mentre Jeanne aspetta un bambino dal suo fidanzato Bédard ma è costretta dal padre a sposare Lee, il figlio del proprietario cinese della lavanderia. Dopo la guerra Françoise mette su famiglia nella nativa Québec mentre Jeanne rimane in esilio a Toronto, dove era andata durante la guerra. Quando Jeanne scopre di avere un cancro al seno, rifiuta la chemioterapia e la radioterapia e si impicca. Aveva ottenuto di mandare la figlia Stella, handicappata mentale in un istituto del Québec tenuto da suore cattoliche, nonostante l'opposizione del marito che voleva che la bambina rimanesse con lui e che fosse accudita dalla famiglia secondo la tradizione cinese. Nella parte finale de *La trilogie* che arriva fino al 1980, Stella muore in seguito a una violenza sessuale nell'Istituto, e la storia arriva attraverso Françoise, al figlio Pierre. Questo spostamento implica anche un cambiamento di luoghi: la West Coast. Pierre incontra una giovane artista giapponese che porta i suoi disegni raffiguranti tre dragoni alla sua galleria. Pierre va in Cina con una borsa di studio del Governo. Alla fine Crawford, il narratore, muore in uno incidente aereo mentre va da Vancouver a Hong Kong". N. REWA, *Clichés of ethnicity subverted: Robert Lepage's* La trilogie des dragons, «Theatre Research in Canada», n. 2, 1990.

26. La Harvie sottolinea la flessibilità dell'area scenica, la multidimensionalità di questo spazio, la possibilità da parte degli attori di agire in più punti contemporaneamente per raccontare episodi distanti tra loro geograficamente e temporalmente. C. HARVIE, *Transnationalism, orientalism, and cultural tourism: "La trilogie des dragons" and "The seven streams of the river Ota"*, in J. DONOHOE, J. KOUSTAS (a cura di) *Theater...*, cit., p. 118.

27. Il teatro d'ombre cinesi secondo Nicola Savarese "può aver avuto i primi precedenti

Il testo integrale della trilogia non è mai stato pubblicato ma Diane Pavlovic in un numero speciale della rivista canadese di teatro «Jeu»[28] ha dedicato un'intera monografia a *La trilogie des dragons*, analizzandone la genesi, ricostruendo nei dettagli tutto lo spettacolo, che avrà tre fasi di sviluppo: la prima di un'ora e mezzo, la seconda di tre e l'ultima di sei (inaugurata a Montréal nel 1987).

La critica ha messo in luce de *La trilogie* l'aspetto di multiculturalismo che prosegue, in seguito, con altri spettacoli dedicati all'Oriente. Il multilinguismo diventa conflitto di identità e contemporaneamente possibilità di comunicazione oltre le differenze culturali. La situazione del Canada da questo punto di vista è emblematica di una convivenza, culturale e linguistica, ancora tutta da costruire:

> Il multilinguismo nel lavoro di Lepage appare come il simbolo di un conflitto tra identità e universalità, tra ricerca di un'espressione personale *hic et nunc* e la ricerca e la necessità di una vera comunicazione tra gli uomini oltre i limiti temporali e spaziali. È attraverso questo sforzo di comunicazione multilinguistica che i personaggi di Lepage scoprono che soltanto un forte senso di identità permette loro di avere coscienza dell'unità dell'umanità. Al di là della trama, questa rivelazione può anche sembrare adatta ad applicarsi alla situazione del Canada nel mondo d'oggi[29].

Marta Dvorak ricorda come

> Lepage fa dell'interculturalismo una delle sue specificità (e anche una dichiarazione politica, oltre che un'affermazione di principi artistici). Vista la suscettibilità del Québec in tutto quello che concerne l'infiltrazione dell'inglese nella sua lingua e nella sua cultura, il "patriottismo" di Robert Lepage è stato spesso messo in dubbio[30].

in epoca Tang (618-906), con l'uso da parte dei monaci che predicavano il buddismo, di illuminare dal retro i teli dipinti che servivano ad arricchire i loro racconti più profani. Con ancora più attendibilità, fu durante le dinastie Tang e Song che prese piede l'abitudine degli onnipresenti cantastorie di servirsi di piccole figure ritagliate e usate come ombre per illustrare i loro racconti sulle guerre dei Tre Regni Combattenti. All'inizio le ombre erano ritagliate nella carta, poi subentrò la pergamena dipinta perché resistesse meglio all'uso". N. SAVARESE, *Il teatro delle ombre* in *Il racconto del teatro cinese*, Roma, Carocci, 2003, p. 149. Savarese indica nel capitolo, le tecniche, gli stili regionali, le compagnie del teatro d'ombra cinese.

28. «Jeu», n. 45, 1987 (Speciale "La trilogie des dragons").

29. J. BOVET, *Identity and universality: multilingualism in Robert Lepage's theater*, in J. Danohoe, J. Koustas (a cura di) *Theater*....cit, p.4. La Bovet analizza la tematica del multilinguismo in riferimento a *Vinci* e *La trilogie des dragons*.

30. M. DVORAK, *Représentations récentes des "The seven streams of the river Ota" et d'"Elseneur"*, in B. Bednarski, I. Core (a cura di), *Noveaux regards sur le théâtre québecois*, Montréal, XYZ, 1997, p. 139.

La studiosa riporta anche una dichiarazione del regista apparsa sul quotidiano di Montréal, «Le Devoir» (20 luglio 1992):

> Il Québec è multiplo, è nel villaggio globale non solamente nella francofonia, deve prendere parte al mondo! Un mio atto nazionalista è fare teatro qui e là, con le mie radici e le *mie lingue*, la mia storia[31].

Sempre sulla questione politica e linguistica Lepage ha dichiarato:

> Sono combattuto sulla questione del nazionalismo come è inteso qui. Da una parte ci credo, nel senso che penso che siamo differenti e così dobbiamo affermare e sviluppare la nostra cultura. Dall'altra parte, il nazionalismo conduce alla chiusura e all'esclusione, cose che io trovo intollerabili[32].

Il messaggio implicito, come ricorda Jeanne Bovet è che "il posto del Québec nel mondo può essere assicurato solo da un forte senso di identità, accompagnato da un'apertura mentale verso altre culture"[33].

L'interculturalismo legherebbe Lepage a esperienze analoghe di artisti come Eugenio Barba, Ariane Mnouchkine e Peter Brook, che in maniera

31. *Ibidem*.

32. R. CHAREST, *Connecting flights*, cit., p. 49.

33. J. BOVET, *Identity and universality*..., cit., p.18. Jeanne Bovet individua nella storia dei due dei personaggi de *La trilogie des dragons* Pierre e William, uno canadese l'altro inglese, le due possibilità di scelta per un Québec alla svolta del secolo di fronte alla questione della xenofobia nazionalista postcoloniale: William rimarrà incerto per sempre fino alla morte sulla propria *identity-tongue*, Pierre sceglierà di rinunciare ad andare a perfezionare la tecnica artistica in Inghilterra e preferirà partire invece per la Cina. Ed è a questa seconda scelta che Lepage segretamente guarda:

"William Crawford è un gentleman inglese deliziosamente tipico. Nato a Hong Kong, aveva lasciato Londra quando aveva dieci anni; da adulto aveva viaggiato prima a Québec city poi a Toronto per aprire il suo negozio di scarpe [...]. Crawford impersonifica l'attitudine in qualche modo tollerante degli inglesi verso le altre culture: senza necessariamente disprezzare il *québecois* o il cinese, egli crede sinceramente che siano gli altri a doversi adeguare alla sua lingua e non viceversa. E poiché, negli anni Trenta e Quaranta l'inglese era largamente accettato come lingua dominante in Canada, non incontra alcuna resistenza. Tuttavia, l'ultima parte dello spettacolo ha luogo negli anni Ottanta quando le questioni linguistiche diventarono un problema politico [...]. Come in parallelo a tale cambiamento, Crawford ora appare in una condizione molto vulnerabile, impazzito e senza l'uso delle gambe a causa dell'oppio, è isolato dai suoi compagni e ridotto a parlare da solo. Quando sta aspettando all'aereoporto di Vancouver di imbarcarsi sull'aereo che lo riporterà ad Hong Kong, comincia a ricordare in inglese scene vivaci dalla sua infanzia [...]. Quando d'improvviso Crawford apre la bocca per parlare, le sue parole che passano dalle labbra stanche non sono inglesi ma cinesi. Prima pronuncia il nome cinese di Hong Kong, Yan Kian, e poi pone la questione della sua basilare identità: "Wo tsia William Crawford ma?" (Mi chiamo William Crawford?). Crawford non raggiungerà mai Hong Kong: il suo aereo si schianterà sull'Oceano Pacifico". J. BOVET, *Identity*..., cit., p.16-17.

diversa hanno utilizzato nei loro spettacoli forme e moduli narrativi e recitativi e temi dal teatro No, dal teatro bunraku, provenienti da tradizioni anche molto distanti, africane, asiatiche, indiane, orientali[34]. È proprio ne *La trilogie des dragons* che Lepage adotta un vera e propria "strategia di non traduzione"[35], mantenendo in scena parti interamente dialogate in cinese, e in cui l'interculturalismo mostra tutte le sue specificità, testimoniando il particolare clima politico e sociale canadese e la trasformazione culturale in atto all'interno della regione del Québec, con le successive ondate di immigrazione dall'Estremo Oriente. La legge 101 del 1977, che rendeva obbligatoria per gli immigrati la frequenza a scuole di lingua francese, favoriva una maggiore assimilazione degli stranieri all'interno della comunità francofona, disperdendone però le peculiarità, le tradizioni, la lingua.

Dice a questo proposito Lepage:

> Non penso che la gente capisca realmente quale conquista sia stata per noi rappresentare *La trilogie des dragons,* due terzi dei quali recitati in francese e con il risultato di un tutto esaurito per un mese a Londra. Fu un evento importante. Non c'erano sottotitoli né traduzioni simultanee e la gente lo ricorda ancora. È diventato un punto di riferimento nel mondo teatrale. Non credete che uno spettacolo del genere possa avere un impatto importante sulla comprensione del Québec da parte della gente? Eppure, introdurre l'inglese in uno spettacolo francese a Québec viene interpretato come un atto federalista o pro-canadese. Questa è una cosa completamente idiota![36].

Lo spettacolo inizia con la frase: "I have never been to China", pronunciata in tre lingue, inglese, francese e cinese:

> I have never been to China
> When I was small, there were houses here
> This used to be Chinatown
> Today it's a parking lot
> Later, it may become a park, a train station, or a cemetery
> If you scratch with your nails
> you will find water and motor oil
> If you dig further
> you will surely find pieces of porcelain
> jade
> and the foundation of the houses the Chinese lived in here
> if you dig even further
> you will find yourself in China
> When I die
> I want you to throw me in a hole like that
> so that I fall
> eternally
> So that I live eternally
> Look at the old parking lot attendant
> I say that he is not sleeping
> It's as if he was the dragon
> the dragon guardian the gate of immortality
> He is the dragon
> And this is *The dragons' trilogy*[37].

34. Nicola Savarese ne *Il teatro eurasiano* (Bari, Laterza, 2002) ripercorre, in sintesi, le varie tappe dell'influenza dell'Asia su generi, tecniche, stili e forme teatrali europei e nordamericani. Oltre all'esperienza di Eugenio Barba (cui si deve anche il termine) tutta la generazione della neoavanguardia ha guardato con interesse ai maestri del teatro orientale e ha affrontato la tematica del "sincretismo culturale", dal Living theatre ad Ariane Mnouchkine, dal Bread and Puppet a Peter Brook fino, appunto, a Robert Lepage, Peter Sellars e alla scena postmoderna e tecnologica.

35. S. SIMON, *Robert Lepage and the languages of spectacle*, in J.Donohoe, J.Koustas (a cura di) *Theater...*, cit., p. 218.

36. R. CHAREST, *Connecting flights*, cit., p.49.

In un'intervista a Nigel Hunt a proposito dell'uso di più lingue all'interno di uno stesso spettacolo, Lepage ne aveva messo in luce l'aspetto di ricerca di una possibile comunicazione universale tra popoli e tra culture diverse, oltre le differenze e oltre la traduzione, una tematica politica evidentemente lontana da ogni rivendicazione restauratrice, anzi contro ogni chiusura nazionalista:

> Anche se parliamo di cose che sembrano di nessuna importanza che riguardano due ragazze in una piccola località del Québec, usando altri linguaggi per tradurre ciò che stanno dicendo o per riferirci ad esso, implica che ciò accade in tutto il mondo. È un modo di universalizzare piccole cose che sembrano non avere importanza ma che invece ne hanno. Ti aiuta a focalizzare l'umanità invece che il regionalismo. Per molto tempo in Québec il nostro teatro riguardava i nostri colori nazionali: come parliamo, come viviamo, il nostro folklore. Ora invece diciamo che parliamo dell'umanità[38].

37. Non sono mai stato in Cina / Quando ero piccolo c'erano case qui /Una volta questa era Chinatown / Ora c'è un parcheggio / Poi potrebbe diventare un parco, una stazione ferroviaria o un cimitero / Se graffi con le unghie / troverai acqua e olio di macchine / Se scavi / troverai certamente pezzi di porcellana / giada / e le fondamenta delle case dei cinesi che vivevano qui / se scavi ancora / troverai te stesso in Cina / Quando morirò / voglio che mi getti in un fosso come quello / così che io mi ritiri / in eterno / Così che io viva in eterno / Guarda quel vecchio parcheggio in attesa del suo destino / io dico che non sta dormendo / È come se fosse il dragone / il dragone a guardia del cancello dell'immortalità / È il dragone / e questa è la *Trilogia dei dragoni* (Toronto, 1986)

38. R. Lepage in N. HUNT, *The global voyage of R. Lepage*, «The Drama Review», n.2, 1989, p. 117.

Il viaggio, spesso presente negli spettacoli di Lepage, in questo caso è l'attraversamento durante un lungo arco di tempo, dello spazio di un paese (il Canada) sintomo, secondo Jennifer Harvie, di una "utopia transnazionale", di una visione del mondo dove la comunicazione tra confini culturali non solo è possibile ma praticabile. La Harvie, nell'analizzare i due spettacoli di Lepage in cui più evidente appare il tema del multiculturalismo (*La trilogie des dragons* e *Les sept branches de la rivière Ota*, rilevando anche le differenze e l'evoluzione della strategia culturale sottesa), sottolinea il rischio di un'arte che si dichiari aperta ad una totale riconciliazione d'identità con mondi lontani, esotici e orientali, il rischio cioè che l'Occidente sintetizzi superficialmente queste culture con schemi e stereotipi più "romantici" che "reali", più ritagliati in una rappresentazione a misura dell'Occidente che non storicamente esatti. Nell'individuare quale tipologia di Oriente scaturisca dai due spettacoli, la Harvie rileva la difficoltà di una ricostruzione di un Oriente che non sia "una fantasia complessa vista dall'Occidente"[39]. Proprio l'immagine poco "problematizzata" e molto stereotipata della Cina è oggetto delle critiche più feroci, da cui Lepage si difende rispondendo che non si trattava di evocare una Cina reale, ma quello che la Cina rappresenta per l'intera cultura e il popolo canadese (ivi compreso, dunque, lui stesso):

> La Cina de *La Trilogie* era una Cina che si adattava a ciò volevamo dire nello spettacolo [...]. La Cina ha i suoi odori, le sue trame, le sue regole, noi non conoscevamo nessuna di queste cose ma nessuna di queste cose ci serviva per lo spettacolo. Non è importante essere geograficamente precisi [...]. Il mio fascino per l'Oriente mi ha aiutato a capire anche l'Occidente. Per molti anni fino ad oggi, l'uno mi ha aiutato a comprendere l'altro. Come puoi capire l'Occidente, la cultura del Ventesimo secolo quando sei un uomo del Québec virtualmente privo di mezzi culturali a tua disposizione per interpretare il mondo? Hai bisogno di uno specchio e uno dei miei primi specchi è stato l'Oriente[40].

Vinci

Nel 1986 Lepage realizza il suo primo spettacolo "solo" (modalità sempre più "frequentata" e sperimentata dal regista) in seguito a un viaggio in Europa: *Vinci*, ispirato al genio di Leonardo.

Vincitore del Coup de Pouce al Festival del Teatro di Avignone, *Vinci* è realizzato semplicemente con luci colorate, proiezioni di scritte luminose e diapositive ("Tutta la tecnologia che avevo a disposizione", dirà Le-

39. J. Harvie, *Transnazionalism*...cit., p. 109.
40. R. Charest, *Connecting flights*, cit., p. 32.

page), e ricorda alcuni spettacoli italiani della postavanguardia dei primi anni Ottanta – specialmente quelli di Giorgio Barberio Corsetti[41].

Viaggio, specchi, luci e ombre, proiezioni di scritte e disegni[42], effetti sonori e musica realizzata al sintetizzatore da Daniel Toussaint, assenza di un testo narrativo e assenza quasi totale di scenografia sono gli elementi di quello che è considerato unanimemente il "manifesto" del teatro di Lepage, uno spettacolo della durata di un'ora e mezzo giocato quasi esclusivamente sulla visualità, con alcuni momenti di vivacità mimica e comica. *Vinci* è costituito da 9 scene, secondo il programma presentato all'Institut Canadien (Québec) il 27 e 28 settembre 1988: i titoli delle singole scene, raggruppati sotto la dicitura di "Itinéraire", rimandano esplicitamente al tema del viaggio e chiamano in causa uno dei nostri sensi, la vista:

1. *Décollage*
2. *Big Ben, Londra*
3. *Virgin and Child with S. Ann, National Gallery, London*
4. *Burger King, boulevard Saint Germain, Paris, 5e*
5. *Mona Lisa, Huile, 77x53 cm, Louvre, Parigi*
6. *Camping à Cannes*
7. *Duomo, Firenze*
8. *Salles de douches, Firenze*
9. *Vinci (un mont planté d'oliviers)*

Philippe, un giovane fotografo di Québec alla ricerca di una propria identità artistica e professionale, arriva in Europa nonostante la paura di volare; ancora vivo è il ricordo dell'amico cineasta Marc, suicidatosi per non compromettere la propria integrità come artista, non essendo riuscito a conciliare quando era in vita l'aspetto economico del "fare arte" con quello etico. Nel suo viaggio Philippe incontra numerose "guide" che lo invitano alla vista dei monumenti dell'arte antica a Londra, Parigi e Firenze (e che lo appellano con disprezzo "you little French canadian") che sfilano davanti ai suoi occhi attraverso gli spessi vetri di un classico pullman turistico. Il suo viaggio ha un momento di vera "illuminazione" interiore alla National Gallery di Londra dove, di fronte al quadro di Leonardo *La*

41. Tra gli spettacoli di Lepage *Vinci* è in assoluto quello su cui la critica si è maggiormente soffermata e su cui esiste una grande quantità di scritti, recensioni, saggi, monografie. Attualmente negli archivi di Lepage è conservata unicamente una breve registrazione video contenente alcuni estratti dello spettacolo ed è quella su cui si è basata la presente analisi visiva dello spettacolo, insieme al *direction book* dove sono riportati alcuni schemi e diagrammi spaziali realizzati al computer che mostrano la posizione dell'attore rispetto sia alla scena che alle immagini proiettate.
42. Lo spettacolo inizia con la proiezione di scritte che esortano alle 3 V: *Voyage*, *Vision*, *Victoire* ovvero, Veni, Vidi, Vi(n)ci.

Vergine col Bambino e S. Anna riconosce il segno tangibile del genio del Rinascimento. È dunque a Leonardo, il quale, come ricorda Philippe, "odiava la sofferenza umana ma costruiva macchine da guerra", che Lepage affida simbolicamente il compito di sciogliere il dilemma morale dell'artista. La sibillina risposta di Leonardo è che *L'art c'est un paradoxe,* un eterno conflitto tra sentimento e razionalità: "L'arte è il risultato di un conflitto tra testa e cuore. L'arte è un conflitto. Se non c'è conflitto non c'è arte, Philippe; non esiste artista senza conflitto. L'arte è un paradosso, una contraddizione".

A Firenze, entrando nei grandi spazi del Battistero e del Duomo, Philippe comprende la bellezza di quell'arte antica che ha al suo centro l'uomo e l'armonia del Cosmo e scopre la personalità di un artista come Leonardo in cui simbolicamente arte e tecnica coincidevano:

> Lavorando a *Vinci* ho scoperto come era fluida all'epoca, la divisione tra chi era scultore, pittore, medico e architetto. L'arte e la tecnologia erano una cosa sola. È un po' questo spirito che mi interessa. La tecnologia mi interessa se fa evolvere l'arte, e l'arte mi interessa se fa evolvere la tecnologia[43].

Dopo aver incontrato Mona Lisa in un fast food, Philippe si imbatte in Leonardo in persona dentro un bagno pubblico. Là, davanti a uno specchio che mostra i due personaggi uno riflesso dell'altro, come due facce di un unico doppio[44], Philippe comprende la necessità di "osare" volare,

43. Cit. da I. PERELLI-CONTOS, C. HÉBERT, *L'oeuvre de Robert Lepage. Voyage(s) métaphorique(s) et décalage(s) perceptif(s)* in D. Lafon (a cura di) *Le théâtre québecois (1975-1995)*, Québec, Fides, 2001.

44. La presenza dello specchio in *Vinci* promuove, secondo Jeanne Bovet, un'indagine autoriflessiva da parte del personaggio e diventa metafora stessa dell'arte; il protagonista ha continuamente bisogno di specchiarsi dentro di sé per trovare una risposta adeguata ai suoi assillanti tormenti interiori: "I bagni pubblici sono pieni di specchi nei quali ci si può specchiare e cogliere sguardi di altri. I riflessi degli specchi in altri specchi rivelano nuovi angoli e prospettive sulla realtà poiché essi creano una profondità senza fine, trasformando la realtà in una visione di infinito. È la realtà come nessuno l'ha mai vista, invertita, allargata e soprattutto, attenta ad un'immagine decisamente inusuale, quella che generalmente resta invisibile: l'immagine di sé. Di fronte allo specchio Philippe è sia l'osservatore che il soggetto osservato, l'immagine e la realtà. È la tipica posizione dell'autoanalisi in cui, vedendo noi stessi a distanza, possiamo paradossalmente riconoscere ed finalmente accettare il nostro posto nel mondo. Lontano dal narcisismo, la ricerca di Philippe termina in una condizione di apertura mentale poiché egli apprende che, per quanto irriducibili possano sembrare la molteplicità e dei punti di vista e della cultura, essi appaiono uniti a un più alto livello. Attraverso la metafora dello specchio, l'arte stessa appare nella realtà quotidiana e in ogni situazione data, una pura questione di prospettiva. Ogni divisione può essere così abolita in quanto di fatto irrilevante: sia la divisione tra passato e presente, che tra arte e realtà, o tra i diversi lati della propria personalità". J. BOVET, *Identity and universality...*, cit., pp. 11-12.

di spiccare un volo liberatorio e di convivere con quel senso di *décalage* (secondo la stessa parola che usa spesso il protagonista) che è inscritto nel mondo e nella creazione artistica, tra aspirazione ideale ed effettualità.

Il tema dello specchio, presenza costante quasi ossessiva degli spettacoli di Lepage (vetri riflettenti occupano buona parte della scena in *Vinci*), ha portato il critico James Bunzli a interrogarsi se tale oggetto negli spettacoli "solo" non rimandi anche a un elemento autobiografico: il personaggio e i suoi molteplici doppi non sarebbero altro, dunque, che lo stesso Lepage, il quale parlerebbe di sé attraverso l'universo travagliato dei suoi personaggi, specchiandosi letteralmente nelle loro angosce morali, nelle loro crisi d'amore, di solitudine, nei loro dubbi sull'arte e sulla vita:

> L'identità di Lepage, nelle sue innumerevoli incarnazioni, è messa in gioco nelle sue creazioni – sia nel processo che nella produzione, sia nell'atto narrativo che in quello teatrale –. In ciascuno dei suoi spettacoli "solo", Lepage presenta una sfilata di personaggi, alcuni ritratti interamente con il corpo, altri rappresentati solo con la voce oppure in silhouette, altri semplicemente evocati per implicazione. I numerosi personaggi frammentano l'identità di Lepage in un'evocazione autobiografica di un luna park pieno di specchi, una distorsione della immagine del sé piena di contraddizioni e paradossi. Esattamente come gli specchi del luna park manipolano un'immagine, i personaggi di Lepage manipolano – letteralmente e figurativamente – la voce del performer, il suo corpo, l'identità e lo spazio teatrale[45].

Il viaggio di Philippe è un itinerario interiore e un viaggio di iniziazione: "Viaggiare: andare e venire attraverso gli occhi, attraverso l'anima", come si legge nelle scritte luminose in caratteri gotici proiettate sulla parete della scena. Lo spettacolo si pone come una riflessione sull'artista nella società. "L'arte è un veicolo", proclama in italiano il narratore cieco[46].

L'intera vicenda è un viaggio, esterno ed interiore, intimissimo e condivisibile insieme, un movimento verso altri spazi geografici e contemporaneamente verso le zone buie e inafferrabili del nostro Io. Il percorso dal Nuovo Continente al Vecchio conduce il giovane *québecois* dapprima in Gran Bretagna, poi in Francia. Si tratta, come ha sottolineato Jeanne Bovet, di un cammino inverso rispetto a quello fatto dai colonizzatori del-

45. J. BUNZLI, *Autobiography in the house of mirrors: the paradox of identity reflected in the solo shows of Robert Lepage*, in J. Donohoe, J. Koustas (a cura di) *Theater...*, cit., p. 22.

46. Il personaggio-prologo in *Vinci* è un richiamo esplicito alla narrazione antica, agli aedi, ai cantori, ai rapsodi dell'epica: Omero è raffigurato con gli occhi vacui del cieco in statue di epoca ellenistica. Il narratore cieco in *Vinci* dà le prime battute e informa che il protagonista si occupa di un fenomeno inerente ad ogni società: l'arte. Sullo spettacolo vedi la dettagliata analisi di D. PAVLOVIC *Du décollage à l'envol*, «Jeu», n. 42, 1987, pp. 86-99. E inoltre, N. HUNT, *The global voyage of Robert Lepage*, cit., pp. 104-118.

la regione del Québec dal XVIII secolo, ed è quindi un viaggio alla ricerca delle radici storiche comuni al proprio gruppo linguistico di appartenenza[47]. L'arte è un veicolo di comunicazione, ma anche di introspezione.

Il trenino che passa lungo il palcoscenico durante il prologo permette al narratore di dimostrare, con l'ausilio di un gioco visivo e di un gioco di parole, la metafora dell'arte come veicolo a rotaie che "trasporta" verso altri luoghi, ma in cui i singoli vagoni devono aggregarsi in "locomotif" per portare (il gioco linguistico si mantiene anche in italiano) il "motiv".

Spettacolo manifesto *Vinci,* dunque, proprio in quanto dichiara la funzione dell'arte, la sua "verità"[48]. L'arte rivela.

> La metafora visiva si erge tutto a un tratto, come figura centrale della scrittura scenica, bacchetta magica che favorisce la CIRCOLAZIONE, macchina che "motiva l'artista", dispositivo che lo "muove" come spiega il presentatore italiano in *Vinci,* stimolando così la "locomozione" dello sguardo, dell'imaginazione, della memoria, in breve, del pensiero dello spettatore[49].

Lepage parla dell'aspetto visuale di *Vinci* (che si iscrive perfettamente nell'universo del teatro-immagine) e di come un semplice utilizzo della luce con le mille variabili di ombre e chiaroscuri abbia permesso di far immergere letteralmente il pubblico nel tema dello spettacolo. Le luci diventano una vera "incarnazione" del soggetto e (mcluhaniamente) il messaggio:

47. J. BOVET, *Identity and universality: multilingualism in Robert Lepage's theater*, in J. Donohoe, J. Koustas (a cura di) *Theater...*, cit., pp. 3-18.

48. Così il personaggio-prologo introduce l'argomento dello spettacolo:
"Bonsoir. C'est avec joie que je constate qu'il se trouve encore des personnes qui comme moi peuvent encore manifester un intèret certains, du moins quelconque à un phénoméne inhérent à toute la société: L'ART.
Le spectacle, que vous verrez tout à l'heure s'inscrit dans une forme très prècise d'art appelé le THÉÂTRE".
Ed entra nel vivo del tema:
"QU'EST-CE QUE L'ART VISUEL?
Comme il est plus facile de décrire une réalité en l'opposant à une autre, nous définirons donc les arts visuels par rapport à une autre forme artistique: la LITTERATURE.
Exemple, le train qui tourne depuis le début est une façon visuelle de vous communiquer que
L'arte è un veicolo.
En littérature, c'est par l'utilisation d'une phrase que j'exprimerais cette meme notion. Cette phrase risquerait d'ailleurs de ressembler à quelque chose comme: L'arte è un veicolo.
Une phrase est faite de différents mots qui sont accrochés les uns aux autres; tels les wagons du train. Au départs les wagons d'une phrase comme ceux d'une train sont vides. Il faut les charger d'une sens et pour transmettre cette phrase il faut la motiver.
QU'EST-CE QUI MOTIVE L'ARTISTE?
QU'EST-CE QUI LE LOCOMOTIVE?".

49. I. PERELLI-CONTOS, C.HÉBERT, *L'oeuvre de Robert Lepage*, cit., p. 276.

> La forma dello spettacolo dipende dal suo soggetto [...]. *Vinci* è un buon esempio. Dopo aver fatto un viaggio in Italia e aver terminato le ricerche per lo spettacolo, sono giunto alla conclusione che con o senza denaro, con o senza mezzi tecnici, lo spettacolo doveva dare l'impressione di ingenuità tecnica. Non avevo idee precise sull'aspetto visivo dello spettacolo, avevo solo la percezione che per rivelare il genio di Leonardo e il suo talento come ingegnere dovevo sviluppare lo spettacolo in maniera ugualmente ingegnosa [...]. Lo spettacolo doveva esprimere questa ingegnosità attraverso la sua forma, presentando cose confinanti con il tema del volo, dell'acqua, creando un gioco di ombre e luci, di chiaroscuri. Piuttosto che nominare le ossessioni di Leonardo devi riportarle in vita. Questo è il modo migliore di raccontare la storia, di rendere Leonardo comprensibile al pubblico. A teatro il pubblico deve essere immerso nell'argomento dello spettacolo, e per essere immerso nell'argomento ogni senso deve impadronirsi di esso e in questo modo la forma diventa un'incarnazione del soggetto e dei temi stessi. Se non hai niente da dire la forma rimane semplicemente la forma, il medium rimane il medium. Ma se hai qualcosa da dire, il medium sarà il messaggio[50].

Il teatro in questo senso produce un nuovo sguardo, un'inedita "esperienza" visiva, sollecitando lo spettatore a guardare come normalmente non si guarda, perché il teatro mostra l'invisibile. Il tema del vedere, dell'essere prima ciechi e poi dell'acquistare una vista interiore, è una delle costanti della drammaturgia di Lepage e il tema principe di *Vinci.* Contrariamente a quanto ci si potrebbe attendere da un artista che fa uso di tecnologie in scena, le macchine progettate da Leonardo non sono il motivo dominante dello spettacolo: Leonardo è presente in un senso più profondo, nella sua visione moderna dell'arte, nella sua concezione scientifico-matematica dell'arte, nell'essere artista-sperimentatore e "uomo del suo tempo", nel porre l'uomo a regola dell'intero universo (l'immagine del *Canone delle proporzioni* leonardesco è molto spesso presente negli spettacoli di Lepage).

L'interrogativo di Philippe che cerca spiegazioni all'instabile equilibrio tra aspirazione artistica e necessità esterne, ha la sua risposta definitiva (la sua "vittoria") nel vedere sotto una chiara luce, il lato nascosto e rimosso del proprio io interiore. Il motto di Giulio Cesare alla conquista della Gallia, con una divertente modificazione, diventa il simbolo dello spettacolo: "Veni, vidi, vi(n)ci". E il volo finale non può che essere spiccato con le "ali" progettate da Leonardo.

50. R. CHAREST, *Connecting flights*, cit., p. 160.

Polygraphe

Polygraphe, spettacolo creato nel 1987 ed interpretato inizialmente dallo stesso Lepage insieme con l'attrice Marie Brassard (che fu anche co-autrice del testo) e con Pierre-Philippe Guay, ha avuto nel 1996 una versione giapponese e nel 2000 una versione italiana tradotta da Franco Quadri e coprodotta dal Centro Servizi e Spettacolo di Udine[51].

Da una tragica vicenda autobiografica (l'omicidio di una amica nel 1980) il regista insieme con Marie Brassard trae gli elementi per un allestimento che gioca a confondere teatro e cinema, il racconto teatrale con la suspance del thriller, del film poliziesco, con le tecniche cinematografiche, dai flashback, ai primi piani, ai titoli di coda. Il tema dello spettacolo, ambientato in parte a Québec in parte a Berlino (il cui Muro è una simbolica, ossessiva e ingombrante presenza soprattutto a partire dal 1989, anno della sua caduta ma anche pratica parete di proiezione[52]), è la verità. O meglio, la ricerca di una verità che, come una Matrioska, come si racconta nello spettacolo, sembra contenerne molte altre. Una donna è stata uccisa in circostanze misteriose e alcune persone a lei vicine vengono sospettate; tra di esse il suo ragazzo, François. Dopo sei anni un regista decide di farne un film e per il ruolo della vittima sceglie una giovane attrice, Lucie, che abita porta a porta con François, il maggior sospettato dell'omicidio e sottoposto alla macchina della verità (il *lie-detector*, che in francese si chiama *poligraphe*). Questi, poiché non era mai stato informato dal crimonologo Christof circa il risultato del test, cade in uno stato di angoscia. Lucie sempre in cerca di un ruolo da attrice (alla prova con il monologo amletico), conosce casualmente anche il criminologo incaricato delle indagini. I rapporti, con risvolti sessuali espliciti, tra il criminologo, l'attrice e l'accusato sono alla base dello spettacolo suddiviso in 25 brevi sequenze con soluzioni di vera "cineficazione"[53]: dissolvenze, flashback, proiezioni.

51. *Le Polygraphe* con Stefania Rocca, Nestor Saied e Giorgio Pasotti. Produzione Segnali (Roma), Centro Servizi Spettacoli (Udine), Ex Machina (Canada), Mercat de les flors (Spagna). Traduzione di Franco Quadri. Sulla versione italiana di *Polygraphe* vedi C. ZIRALDO, *Lepage's* Polygraphe *in Italy*, «Canadian Theatre Review», n. 105, 2001, pp. 16-19. E inoltre la raccolta di recensioni su «Il Patalogo» n. 23, 2000.

52. Il riferimento visivo del muro ci riporta a quel muro a gradoni che divide le due Germanie nello spettacolo di R.Wilson, *Death, Destruction and Detroit* (noto come *D.D.& D.*), 1979. Secondo Cristina Ziraldo il muro è una presenza-simbolo delle divisioni politiche e riporterebbe alla mente il Muro del Pianto o il Muro di Berlino e ogni genere di barriera (ideologica, sociale, economica) tra individui. C. ZIRALDO, *Lepage's* Polygraphe *in Italy*, cit.

53. Adotto da Mario Verdone il termine "cineficazione" con cui il critico cinematografico definisce l'assimilazione linguistica da parte del teatro di principi propriamente cinematografici. Verdone ne parla in riferimento alle regie piscatoriane e al teatro sintetico futurista e al Fregoligraph di Leopoldo Fregoli, M. VERDONE, *Teatro e cinema: interazioni* in *Il teatro nella società dello spettacolo*, a cura di C. Vicentini, Bologna, Il Mulino, 1983.

In questo modo si preannuncia l'interesse di Lepage verso una scena "integrata", che attinga con grande disinvoltura al linguaggio e alla cultura dei vari media, dal cinema alla televisione, per "farla finita" con la questione della "specificità". Secondo Ludovic Fouquet si tratta di un tentativo di cercare nuove possibilità espressive per il teatro:

> Lepage mescola questi due universi (teatro e cinema) preoccupandosi di fonderli in una medesima pratica; non si tratta di fare del cinema a teatro ma di riscoprire il teatro, di cercare nuove possibilità per questo spazio di partenza, questo spazio sacro che è il palcoscenico teatrale. Inoltre, questo riferimento visivo fa talmente parte della cultura mondiale del pubblico che diventa uno straordinario mezzo di comunicazione e soprattutto di connessione. Un immaginario comune disponibile istantaneamente, che permette tutte le esplorazioni possibili[54].

Se *Polygraphe* è costruito interamente con un montaggio di scene con "effetto cinema", appropriandosi dello "spazio-tempo filmico" ed in base ad una cronologia di eventi e una narrazione non lineare, ricca di passaggi al passato, il finale addirittura arriva a "mostrare" al pubblico teatrale i personaggi non solo frontalmente ma da punti di vista insoliti, con una prospettiva dall'alto al basso, per esempio, come se si trattasse di un movimento della macchina da presa rispetto al soggetto, giocando sullo spostamento radicale verso il linguaggio cinematografico. Gli attori, per mostrare questo insolito punto di vista, sono atleticamente posizionati in maniera da stare in bilico sul muro contro ogni legge di gravità, mentre nel finale si ripropone una sorta di riassunto visivo in "avanzamento veloce" (il *line up*, tecnica che rimanda, evidentemente, alla pratica del videoregistratore). In questo scorrere finale della vicenda, i personaggi si muovono velocemente con gesti essenziali e sono completamente nudi (è la resa davvero letterale della ricerca della "nuda verità").

Questo libero e spregiudicato uso dei linguaggi non significa però confusione tra le diverse arti, come precisa Lepage:

> Il cinema, anche quello visto su grande schermo e in Dolby stereo, non potrà mai dare quello che dà il teatro. Non lo dico perché sono un purista. Lo dico perché il cinema è un'esperienza individuale mentre il teatro è un'esperienza collettiva[55].

54. L. FOUQUET, *Clins d'oeil cinématographiques dans le théâtre de Robert Lepage*, «Jeu», n. 88, 1998 (dossier: "Théâtre et cinéma").

55. P. LEFEBVRE, *New filters for creation*. Interview with R. Lepage, «Canadian Theatre Review», n. 52, 1987, p. 32.

Molte sono le dichiarazioni di Lepage che chiariscono che si tratta di un atteggiamento non "antiteatrale", ma soltanto "libero" dalle convenzioni e dalle classiche divisioni tra le arti. La tecnologia, tutte le nuove tecnologie, liberano l'arte dai modi tradizionali di rappresentazione.

La scrittura, la narrazione si evolvono grazie anche ai nuovi linguaggi – e relativi codici – anche se è difficile da fare accettare tale rinnovamento a teatro:

> Per molto tempo ho pensato che il cinema non era adatto a me e che ero più interessato all'ibridazione tra teatro e cinema. Ma mi sono reso conto che certi temi che tratto sulla scena sarebbero più interessanti al cinema [...]. Amo molto sia lavorare in palcoscenico che comprendere come il cinema di oggi ci costringa a reinventare il vocabolario narrativo. È una cosa che a teatro non si fa. Il teatro è millenario, il cinema non è che centenario. C'è più spazio (possibilità di innovazione, ndt) nel cinema a livello di scrittura e di narrazione[56].

L'interesse di Lepage per il cinema lo fa approdare alla realizzazione di cinque film[57], tra cui proprio la versione per le sale cinematografiche di *Le polygraphe* nel 1996.

Les plaques tectoniques

Nel 1987 Lepage inizia a lavorare a *Le plaques tectoniques* (che avrà anche una versione inglese: *Tectonic plates*) che viene rappresentato per la prima volta in forma di work in progress al World Stage Festival a Habourfront, Toronto (1988) in un'antica cella frigorifera. Il cast era composto oltre che dagli attori della Compagnia Repère in particolare Marie Gignac, da artisti catalani, scozzesi e gallesi reclutati in occasione di stage internazionali. La versione finale, dopo numerose presentazioni internazionali, verrà allestita a Ottawa nel 1991.

Christie Carson individua in *Le plaques tectoniques* un gradino in avanti rispetto a *La trilogie des dragons* (ma con un risultato meno coerente) per quanto riguarda l'esperienza di scambio interculturale e di un reale coinvolgimento nel processo collaborativo[58]. La trama che parla di

56. S. GAREL, *R. Lepage, de la scène à l'écran. Entretien avec Robert Lepage*, «France-Québec cinema", eté 1997, p.16. Il tema della differenza tra teatro "comunitario" e cinema "individualista", il senso di presenza, di evento e di unicità del teatro, il rapporto intimo che riesce a instaurare con lo spettatore rispetto al cinema, ritornano con frequenza nelle interviste di Lepage.

57. *Le confessional* (1995), *Le polygraphe* (1996), *No* (1998), *Possible worlds* (2000), *La face cachée de la lune* (2003).

58. C. CARSON, *From The dragons' trilogy to The seven streams of the river Ota: the in-*

incomunicabilità, di separazioni, di ricongiungimenti, di riviviscenze e di viaggi dall'America all'Europa alla ricerca ossessiva di ciò che si è perduto attraversa vicende affettive parallele che si incrociano anche a distanza di secoli, tra specchi d'acqua in cui sono costantemente immersi in scena i protagonisti. Madeleine, studentessa d'arte di Montréal, è innamorata del suo professore di storia dell'arte, Jacques (interpretato da Lepage) che è a sua volta innamorato del bibliotecario muto Antony. Jacques un giorno scompare senza lasciare traccia e Madeleine, per cercare di dimenticarlo, intraprende un viaggio sino a Venezia. Là incontra Constance, una tossicodipendente, la convince a non suicidarsi e ha con lei una relazione; Constance, però, a sua volta cercata disperatamente dal padre, con cui aveva un rapporto incestuoso, alla fine morirà di overdose. Jacques nel frattempo si è trasferito da Montréal a New York, dove ha una vita di successo come speaker di un'emittente radiofonica con un nome che denuncia la sua nuova identità sessuale: Jennifer. Venti anni dopo Madeleine, per scopi psicoterapeutici, riprende la ricerca di Jacques, chiedendo aiuto all'amico bibliotecario. In questa ricerca incontra per la seconda volta un pianista classico (suona Frederic Chopin o è Frederic Chopin?), che però non la riconosce. Ancora una volta alcuni personaggi dell'arte evocano la vicenda (o ne sono la reincarnazione?): Georges Sand e Frederic Chopin. Lo spettacolo inizia infatti, con la storia di un loro ritratto che li ritraeva insieme eseguito da Delacroix; questo quadro di grandi dimensioni venne diviso in due da un collezionista e le due opere furono vendute separatamente per trarne maggior profitto. I personaggi della storia sembrano incarnare questo desiderio di unità, di ricongiungimento a seguito di una rottura, simbolicamente rappresentato dal quadro spezzato che ha diviso il musicista e la grande scrittrice. Le immagini video forniscono lo "sfondo" geografico alla vicenda: l'interno del Teatro La Fenice, gli scorci veneziani, i canali, le calli; sono immagini in movimento su schermo che formano in relazione con i corpi degli attori, un artigianale "effetto cinema" o "effetto chromakey". La musica prevede le note di pianoforte di Chopin e accordi di chitarra dei Doors, il gruppo di Jim Morrison che, come Chopin, è sepolto nel cimitero di Père Lachaise (un'altra possibile trasfigurazione). Le storie sono narrate sempre sotto lo sguardo di una psichiatra che ha in trattamento i protagonisti.

Lepage parla di *Les plaques tectoniques* come di uno spettacolo sulla divisione tra Europa e Nord America, tra Vecchio e Nuovo Mondo a parti-

tercultural experiment of Robert Lepage, in J. Donohoe, J. Koustas (a cura di), *Theater...*, cit, p. 55. Il saggio prende in considerazione le diverse fasi di creazione dello spettacolo e la sua fortuna critica da Glasgow a Ottawa. L'autrice ha infatti ha raccolto le recensioni dello spettacolo nei diversi paesi in cui è stato rappresentato nei quattro anni di tournée per dare un'idea della diversa ricezione da parte del pubblico da un lato canadese e dall'altro europeo.

re simbolicamente dalla teoria della deriva dei continenti e dal movimento delle zolle tettoniche. La storia del Nord America, dei suoi conquistatori, con gli scontri tra i coloni, le rivoluzioni, è raccontata attraverso la geologia.

La guerra di indipendenza equivale a un *sisma*:

> Pensavo che poteva essere un buon punto di partenza parlare delle differenze tra Europa e Nord America, il fatto che un tempo eravamo uniti e che ora siamo separati. Le rivoluzioni sono punti di separazione dove pezzi di terra si sono staccati e separati e poi riuniti ancora in modo differente. Le zolle tettoniche separano e si contrappongono. Qualche volta si riavvicinano ma in un'altra forma. Si scontrano e producono montagne e cose simili. Poi si muovono ancora e incontrano qualcos'altro. Così la relazione tra le zolle assomiglia alla relazione della Francia con il Canada - i francesi hanno colonizzato il Canada e poi sono andati via quando gli inglesi li sconfissero in guerra. Anche la Rivoluzione americana ha separato l'Europa dal Nuovo mondo[59].

Significativamente l'oggetto di partenza è una tavola apparecchiata i cui piatti vengono frantumati e diventano l'immagine in miniatura delle zolle in movimento che, come in un puzzle (altra immagine ricorrente), possono essere riuniti solo se si trova il punto in cui farle combaciare. Analogamente i processi umani: ci sono separazioni definitive e unioni indissolubili, ma la vita, platonianamente, è questa ricerca incessante della propria unità attraverso l'altro:

> *Les plaques tectoniques* getta uno sguardo sull'imprevedibilità dei comportamenti umani, partendo dal principio che la geologia continentale è una metafora dell'evoluzione della cultura umana. Dalla crosta terrestre che si trasforma impercettibilmente per slittamenti di continenti e oceani che si allargano, fino alle derive esistenziali degli umani che la abitano, si innalza una metafora potente e visionaria[60].

Il teatro, come l'archeologia, studia come ricongiungere insieme frammenti separati un tempo uniti. Europa e America possono sperare in un utopico ricongiungimento?

59. R. Lepage in N. Hunt, *The global voyage of Robert Lepage*, cit., pp. 115-116. Si tratta di un saggio sugli spettacoli più significativi di Robert Lepage legati alla tematica "geografica" (*La trilogie des dragons, Vinci, Les plaques tectoniques*). L'autore inserisce un'intervista fatta a Lepage e a Marie Gignac del gennaio 1988 mentre ancora stavano lavorando a *Les plaques tectoniques* e molte soluzioni drammaturgiche e sceniche non erano state ancora trovate.

60. Catalogo del Festival des Théâtre des Amériques, Montréal, 2001.

> Lavoriamo con piatti, piatti da cucina perché si possono avere diversi livelli di lettura. Per esempio, si può rompere un piatto in modo che assomigli ai continenti, farli in frantumi come un enorme puzzle. Se li metti di nuovo insieme puoi cogliere il senso di ciò che era prima. È anche qualcosa di molto archeologico [...]. Noi consideriamo lo spettacolo come un grande puzzle. Tu metti insieme pezzi per avere informazioni. Invece di prendere un puzzle e costruirlo, noi abbiamo pensato di cercare di ricostruire dei piatti, dal momento che lo spettacolo ha a che fare con esseri umani che mangiano. Tutto accade a tavola: grosse discussioni, la famiglia. I piatti rotti sono anche una miniaturizzazione della zolla tettonica. Significano inoltre divorzio, separazione. Così è uno spettacolo su esseri umani che si sono separati e che si allontanano. Probabilmente da qualche parte nella storia ci sarà un divorzio o gente che rompe dei piatti[61].

Oltre ai piatti l'altra immagine usata per lo spettacolo, che conferisce insieme concretezza e unità ai singoli episodi, è quella della barca, simbolico anello di congiunzione tra America e Europa e anche la più classica delle metafore del destino umano, individuale e collettivo: "Un continente è una barca molto grande, una società che fluttua via. Anche se abbiamo l'impressione che tutto sia fermo, non lo è, si sta muovendo"[62]. Lo spettacolo è letteralmente immerso nell'acqua, come il liquido amniotico che ha custoditi gli uomini prima della vita e diventa la superficie riflettente dove i personaggi si specchiano per comprendere la propria realtà interiore, dove vagano alla deriva e dove trovano una morte volontaria.

Lo spettacolo, creato con il designer Michael Levine, ha avuto tre diverse versioni e molte difficoltà nell'allestimento. Robert Levesque, critico teatrale e grande antagonista di Lepage, lo definì senza mezzi termini, un "fallimento". Ma non fu un giudizio unanime. Franco Quadri, dopo aver visto la versione al National Theatre di Londra nel 1990, così riassume la felice architettura della trama:

> Una sovrabbondanza artificiosa d'incastri si sciolgono nell'universo lirico della composizione, grazie al rigenerarsi inventivo delle immagini, ma anche all'essenzialità delle situazioni; e giova l'ironia, oltre al ritmo che bilancia le sinuosità distese e le repentine associazioni di un viaggio allucinogeno. Le ipotesi geologiche regolano anche l'alternanza dei vari generi di teatro, mentre il fantastico puzzle subisce il filtro della razionalità, indenne per la felice ingenuità espressiva da rischi didascalici (F. Quadri, 30 dicembre 1990).

61. R. Lepage in N. Hunt, *The global voyage of Robert Lepage*, cit., pp. 115-116.

62. *Ibidem*.

Les aiguilles et l'opium.

Il 9 ottobre 1991 Robert Lepage debutta come regista e interprete unico di *Les aiguilles et l'opium* a Québec. L'ultima performance di Lepage è a Stoccolma il 18 settembre 1994; in seguito verrà sostituito da Marc Labrèche. La versione italiana, tradotta da Franco Quadri, ha come protagonista l'attore Nestor Sayed[63].

È la storia di un *québecois*, Robert che sta lavorando al doppiaggio di un documentario sulla tournée di Miles Davis in Francia nel 1949, e che in una camera d'albergo a Parigi rivive il proprio dramma di isolamento e di disintossicazione amorosa nelle figure di Miles Davis e Jean Cocteau. Essi ritrovarono la migliore ispirazione artistica, come ricorda Lepage, quando si liberarono dalla dipendenza della droga (eroina e oppio). Coincidenze geografiche uniscono i due artisti: nel 1949, quando Cocteau tornava in aereo dall'America, Miles Davis raggiungeva a Parigi Juliette Gréco, legata al gruppo degli esistenzialisti, con la quale ebbe una breve ma intensa storia d'amore. Il protagonista, esattamente quarant'anni dopo, in questa triangolazione ricca di similitudini con gli artisti citati, ha lasciato Québec per Parigi dopo una rottura con un compagno che si trovava, invece, a New York. Lepage ricorda l'evento autobiografico che ha ispirato lo spettacolo: il suo soggiorno all'Hotel Lousiane di Parigi nella stessa camera (la n.9) che era stata di Jean Paul Sartre e di Juliette Gréco e l'identica delusione d'amore[64].

Annota Lepage:

> La droga fornisce uno strumento trasformativo sia a livello scenico sia narrativo. La sofferenza della disintossicazione ha portato ad un genuino ritorno dell'ispirazione. La trasformazione non accade solo perché le sostanze ti fanno vedere scarafaggi o alterano il tuo stato d'animo ma perché ti trasportano ad un altro livello[65].

La biografia di Cocteau, i suoi film, i suoi libri, l'amicizia con i grandi pittori surrealisti e con Picasso (documentata anche dal film *Le testament d'Orphée*, 1960), con musicisti come Stravinskij e Satie e danzatori come Nijinskij, la partecipazione ai grandi movimenti artistici del primo Novecento in Francia e dall'altro lato la biografia di Davis, i fermenti del *cool jazz* a New York, diventano l'occasione per parlare di arte, ispirazione e droga, di dipendenze e crisi interiori tra Vecchio e Nuovo Continente.

Venti sono le scene (compreso il Prologo) alcune delle quali unicamente visive, in cui è suddiviso lo spettacolo; i titoli vanno a delineare ambientazione e spostamenti temporali:

1. Prologo
2. Lettera agli americani
3. Credits e film di Zilion
4. Camera n. 9
5. Cool
6. New York
7. Juliette Greco e Miles
8. Camera n. 9 ore, 3 a.m.
9. Polaroid
10. Life Magazine
11. Miles Davis attraversa l'Oceano Atlantico
12. Ipnosi
13. Volo notturno
14. Oppio
15. *Smack*
16. Michelangelo
17. Sequenza di film
18. L'età della ragione
19. Dietro la stanza
20. Lo specchio rotto/ La lettera

Lo spettacolo prevedeva immagini retroproiettate su una lavagna-schermo girevole, giochi di ombre e l'attore libero di volare sulla scena, sospeso in aria con un cavo all'alto del proscenio, come l'Orfeo dell'opera omonima di Cocteau. Oggetti posti su un piano luminoso (la mappa di Parigi, le chiavi, una tazzina di caffè) vengono proiettati su uno schermo centrale, intervallati da scene recitate dentro l'albergo. Sullo schermo appaiono anche filmati di Jeanne Moreau in *Ascensore per il patibolo* con la colonna sonora di Miles Davis, la foto di copertina di "Life" con Jean Cocteau-dea Kali. Cocteau declama alcuni brani da *Lettre aux Américains*, scritto nel 1949 mentre partiva in aereo dagli Stati Uniti. Lo scrittore e regista surrealista francese all'indomani dell'insuccesso della pièce *L'aigle à deux têtes* a New York, dopo aver messo in luce le contraddizioni della società americana contrapponendo a essa la creativa indisciplina e disordine della società francese, appellandosi agli Americani in nome di una libertà da cui sembrano accettare di essere privati, declama:

63. Accolta molto positivamente dalla critica la versione italiana: da Gianni MANZELLA (*Gli aghi e l'oppio: Lepage senza Lepage*, «il manifesto», 19 ottobre 1997) a Renato PALAZZI (*Mal d'amore multimediale*, «Il sole 24 ore,» 15 ottobre 1997) che la definisce una "raffinatissima pièce introspettiva" e ne elogia la "perfetta realizzazione di una compiuta ipotesi di espressione multimediale".

64. Sull'aspetto autobiografico dello spettacolo Lepage aveva dichiarato: "È il più soggettivo, il più autocoinvolgente dei miei lavori. Malgrado mi interessino soltanto le nuove drammaturgie e le nuove risorse tecniche, qua mi lascio andare ad un approccio intimo-poetico, alle forme del dolore". Cit da R. DI GIAMMARCO, *L'amore e l'oppio i turbamenti di Lepage*, «la Repubblica», 15 ottobre 1997.

65. R. CHAREST, *Connecting flights*, p.72.

> Amo vivere i miei sogni e dimenticarli al risveglio. Giacché io abito in un mondo dove non c'è ancora controllo. Ma ci sarà se prenderà piede la vostra inclinazione. Si controlleranno i sogni – e non sarà un controllo degli psichiatri, ma quello della polizia –. Si controlleranno i sogni e li si punirà.

È il primo spettacolo in cui Lepage si confronta con una tecnologia apparentemente complessa e con un pubblico internazionale:

> Le cose diventano più complicate quando cominci ad avere a che fare con questioni tecnologiche e con differenti risorse umane e finanziarie all'interno di una compagnia sempre più internazionale che sta crescendo. All'inizio una grande sala per me significava due o trecento posti a sedere [...]. La sfida di *Les aiguilles et l'opium* è stata, di colpo, quella di fare uno spettacolo con un solo attore per ottocento, mille persone, laddove *Vinci*, per esempio, era stato allestito al teatro Quat'Sous a Montréal per cinquanta spettatori. Come puoi mantenere il senso di intimità con mille persone? Devi far affidamento ad una tecnologia che ti ingigantisca, per cambiare la scala del tuo lavoro[66].

Il testo è costruito su frammenti prelevati dalle biografie degli artisti, sul testo di Cocteau, sui dialoghi telefonici, a tratti drammatici a tratti comici, tra il giovane canadese e l'amico che lo ha lasciato, oppure tra il protagonista e la centralinista dell'albergo[67], ma è decisamente giocato sulla sfera visuale e su quella musicale: le sonorità di Satie e di Davis.

Un unico oggetto scenico, una lavagna inclinabile diventa schermo e sfondo contemporaneamente (una "magica membrana estensibile", la definisce Jean St-Hilaire, «Le Soleil», 17 ottobre 1991). Polimorfismo e polisemia secondo Dominique Lafon caratterizzano la scenografia:

> Polimorfismo perché lo schermo è utilizzato sia nella parte anteriore che posteriore grazie a un retroproiettore. Lo schermo è così raddoppiato [...]. Il retroproiettore è soprattutto utilizzato nelle sequenze dedicate a Miles Davis: l'incontro con Juliette Greco con un gioco di mani su un tavolino del bar, l'iniezione di eroina nel braccio del musicista; la proiezione è invece consacrata a Cocteau. Al raddoppiamento è anche associato un gioco fotografico e spaziale, di diritto e rovescio, di negativo e positivo [...]. Polisemia perché lo schermo è il luogo del gioco della citazione[68].

66. Ivi, p.107.

67. Il telefono, su ammissione di Lepage, è una citazione da *La voce umana* di Cocteau e serve a introdurre tematiche confidenziali e intimiste: "È nel microfono del telefono che riversiamo tutte le angosce di oggi". In *La face cachée de la lune* Philippe vende spazi pubblicitari per telefono e per pura coincidenza riconosce la voce di un'amica che gli parla della morte della madre.

68. D. LAFON, *Les aiguilles et l'opium*, «Jeu», n. 62, 1992, pp. 85-90.

Le cycle Shakespeare: Macbeth, Coriolan, La tempête.

Dalla traduzione in *québecois* di Michel Garneau di *Macbeth Coriolan e La tempête*, Lepage insieme con i componenti di Théâtre Repère ricava tre regie radunate sotto il nome di *Le cycle Shakespeare*, che ebbe la sua prima a Maubeuge in Francia nell'ottobre 1992 per poi proseguire una lunga tournée in Europa e in Giappone.

Garneau parlava di una sua *tradaptation* (translation-adataption) dall'opera di Shakespeare. L'elemento della lingua - la resa del testo attraverso il dialetto *joual*, il gergo comune del Québec, un linguaggio di impatto immediato - è la caratteristica predominante di una drammaturgia che Lepage definisce "arcaica", dal "colore locale", "audace e scioccante": "La qualità arcaica del testo di Garneau è molto bella. Ma crea seri problemi in scena. Talvolta il testo assomiglia troppo alle bruttissime soap opera storiche ambientate nel XVII o XVIII o XIX secolo che ancora adesso si vedono alla televisione del Québec. Se un attore cade nella trappola di parlare come questi personaggi melensi, l'intera produzione comincia a cadere a pezzi"[69]. Denis Salter ha provato a rintracciare alcune caratteristiche comuni dei testi "tradattati" da Garneau e il senso politico dell'operazione sia drammaturgica sia scenica. In un Québec postcoloniale a forte tentazione indipendentista la lingua è infatti uno degli strumenti ideologici più potenti per l'affermazione della propria autonomia culturale e un forte legame identitario per la comunità: "Il duplice progetto di traduzione e attamento di Garneau è un sostanzioso esercizio atto a preservare la lingua di un genere peculiare a culture minoritarie che combattono per l'autonomia in molte differenti frontiere"[70].

Sull'opera di Garneau e sulla portata politica dell'introduzione del *joual* Salter osserva ancora come

> Nonostante la sua condizione marginale, l'opera di Garneau non è solo un esercizio di sopravvivenza linguistica, ma uno studio su come voci discordanti, contradittorie, paradossali e anacronistiche- siano in grado di parlare simultaneamente all'interno dei limiti imposti di un singolo testo [...]. Quando Garneau iniziò a "tradattare" *Macbeth* all'inizio degli anni Settanta, scoprì che doveva avere il coraggio di rendere Shakespeare un alleato all'interno di un progetto di decolonizzazione testuale[71].

69. D. SALTER, *Borderlines: An interview with Robert Lepage and le Théâtre Repère*, «Theater», n. 3, 1993.

70. *Ibidem*.

71. Ivi, pp. 63-63.

Tra le tre tragedie del ciclo shakespeariano Lepage preferirà *Coriolano,* testo che aveva già allestito nel 1983 e in cui sono rappresentati al meglio i conflitti sociali. Una delle caratteristiche della resa scenica è la presenza di una struttura di legno che incornicia letteralmente i personaggi come fossero dentro uno schermo televisivo per creare un senso di "intimità", isolandoli da tutto il resto della scenografia:

> Sono davvero ossessionato in questo periodo dalla cornice ("frame") e da come usarla per la narrazione. La prospettiva in teatro tende a essere così dilatata o di ampia distanza che è difficile creare primi piani, ingrandimenti di piccoli dettagli, modi per isolare le cose, per concentrarsi interamente su quelli. La cornice intorno all'azione teatrale mi permette di creare questo genere di effetti filmici senza un budget enorme a disposizione[72].

Les sept branches de la rivière Ota

Nel 1993-1994 Lepage ritorna al suo interesse per l'Estremo Oriente. Inizia a lavorare allo spettacolo *Les sept branches de la rivière Ota* (realizzato anche in versione inglese: *The seven streams of the river Ota*) concepito a partire da un testo collettivo (insieme con Marie Gignac, Marie Brassard, Eric Bernier) e prima produzione della neo-nata struttura multidisciplinare Ex Machina costituita da artisti collaboratori, tecnici e informatici specializzati nella creazione digitale delle immagini[73].

Il debutto dello spettacolo nella sua prima versione è al Festival di Edimburgo nell'agosto 1994. L'evoluzione dello spettacolo (costituito da quattro fasi) è tale anche nella lunghezza: da una prima versione di tre ore a una di cinque inaugurata a Vienna (Wiener Festwochen, maggio-giugno 1995; questa versione arriverà anche in Italia al Festival di Spoleto, giugno-luglio 1995), a una di otto inaugurata a Québec (Carrefour International de Théâtre, maggio 1996) per finire con una di sette inaugurata al Festival de Théâtre des Amériques di Montréal (maggio 1997).

L'azione si svolge nel corso di cinquant'anni in varie città d'Oriente e Occidente (Hiroshima, New York, Osaka, Terezin, Amsterdam) dove i destini di persone e famiglie legate, in un modo o nell'altro, all'Hiroshima dell'epoca della bomba atomica si intrecciano fino ad arrivare alle nuove generazioni che non hanno dimenticato. Lo spettacolo tocca anche temi relativi all'Olocausto e all'Aids. Come Hiroshima si sviluppa sui sette

72. Ivi, p. 76.

73. Nella Caserne Dalhousie, dove ha sede Ex machina si trovano gli uffici e gli studi di Jacques Collin (creatore delle immagini elettroniche e dell'infografia), Carl Fillion (scenografo), Mirage Multimedia (montaggio Avid film e video, infografia), Marie-Chantal Vaillancourt (scenografa e costumista). Vedi il sito www.exmachina.qc.ca.

rami del fiume Ota, così lo spettacolo attraverso la storia personale dei due protagonisti racconta le storie di sette personaggi e delle loro vite in qualche modo collegate tra loro, in una specie di ponte ideale che unisce, in una coincidenza degli opposti, Oriente e Occidente.

Lo spettacolo inizia con la visione della casa di Nozomi, una *hibakusha*, come vengono chiamate le persone scampate all'esplosione, fotografata da un ufficiale dell'esercito americano (Luke O'Connor) che sta documentando le conseguenze della bomba atomica su Hiroshima. Hanno una relazione e nasce un bimbo, ma il soldato ritorna in patria dove ha un altro figlio; questi bambini, chiamati entrambi Jeffrey, si incontreranno venti anni più tardi a New York e si riconosceranno da una fotografia del padre. Sophie Maltais, attrice del Québec che fa parte di una troupe canadese in tournée a Osaka, durante il suo soggiorno giapponese incontra un diplomatico anglo-canadese con cui ha un'avventura e un figlio, Pierre; Jana Čapek, artista ceca da bambina rinchiusa in un campo di concentramento insieme a Sarah Weber, è venuta a Hiroshima per studiare calligrafia e lo zen e non è più ripartita. A New York Ada Weber, figlia di Sarah, abita nello stesso appartamento dei due figli di O'Connor: grande amica di uno dei due, gravemente malato di Aids, accetta di sposarlo e di andare a vivere in Olanda per avere l'autorizzazione al suicidio assistito. Patricia Hébert lavora per la Tv canadese a un documentario su Hiroshima. Pierre Maltais è un giovane artista canadese figlio di Sophie e si reca in Giappone per studiare danza Butoh, ospite di Hanako.

Come tutti gli spettacoli di Lepage, anche *Les sept branches de la rivière Ota* ha un "germe du départ", un elemento che trasporta idealmente da una storia all'altra e che permette di ricondurre all'unità tutti i diversi episodi: è la fotografia e il suo processo di scrittura e di "sviluppo" attraverso la luce. La bomba atomica equivale a un flash fotografico. La fotografia diventa metafora della distruzione e della memoria: le ombre dei corpi impresse sui muri delle abitazioni, a causa dell'esplosione, diventano segno tangibile e indelebile della distruzione e della tragedia. La scenografia, con sette pannelli di spandex affiancati che aprendosi accolgono luoghi diversi e lontani, ricorda sia la tipica casa giapponese che uno schermo cinematografico e spesso è usato come telo di un teatrino d'ombre[74]. Le scene avvengono sia nello spazio davanti alla casa che in quello retrostante poco profondo, sia nello stesso schermo (in forma di luce e ombra).

74 Il teatro d'ombre o "wayang" prevede l'uso di una lampada che proietta su uno schermo bianco l'ombra mobile di burattini di forma umana a volte traforati per permettere la moltiplicazione dell'effetto chiaroscurale. Un'orchestra accompagna la rappresentazione nella quale il burattinaio è contemporaneamente voce recitante delle figure in scena e elemento di narrazione.

Poiché la trama dello spettacolo si è modificata moltissimo nel corso degli anni, diventa quasi impossibile fare dei confronti tra le diverse versioni.

Riportiamo di seguito lo schema della struttura narrativa composta da sei scene e un prologo riferita alla terza versione, rappresentata a Vienna nel 1996.

Prologo
1. *Moving picture*, Hiroshima 1945.
Incontro di Nozomi con Luke O'Connor. È l'incontro del fuoco occidentale con il Sol Levante. È la storia di Madame Butterfly.
2. *The two Jeffreys*, New York 1965.
L'incontro tra i due figli di Luke nella casa di Karen; viene ricordata la morte di Nozomi, l'antiamericanismo di Luke e la leucemia che lo colpisce. Incontro con Ada Weber
3. *A wedding*, Amsterdam 1985.
Jeffrey 1 vuole sposare Ada ad Amsterdam per avere il suicidio assistito. Ada lo ricorda giovane. Il fratello lo accompagna in Olanda.
4. *Mirrors*, Hiroshima 1986; Terezin, 1943.
Jana Čapek è un'artista famosa e ha una mostra a Tokyo; Ada la invita a Hiroshima; ricordo di Jana quando era nei campi di concentramento e la sua relazione con Sarah Weber, cantante e madre di Ada che racconta la storia di Madame Butterfly. Morte di Sarah.
5. *Words*, Osaka 1970.
Sophie Maltais è attrice che recita in una commedia di Feydeau; sua relazione con Francois-Xavier e Walter. Teatro nel teatro.
6. *An interview*, Hiroshima 1995.
Spettacolo di burattini dove si racconta una storia cinese sull'invenzione della polvere da sparo. Jana è intervistata dalla documentarista Patricia. Walter e Patricia pensano all'opportunità di partire per la Cina.
7. *Thunder*, Hiroshima, 1997.
Hanako presenta suo figlio David che abita a Parigi a Pierre Maltais che è in Giappone a studiare danza butoh.

Così Lepage sintetizza il significato dello spettacolo attraverso Jana Čapek che nell'introduzione compare vestita con un costume tradizionale:

> *Les sept branches of the river Ota* parla di persone provenienti da diverse parti del mondo che sono venute a Hiroshima e si sono trovate a confrontarsi con la propria devastazione e con la propria illuminazione interiore. Perché se Hiroshima è una città di morte e distruzione è anche una città di rinascita e di sopravvivenza[75].

Questo un esempio della realizzazione scenica:

75. R. LEPAGE, EX MACHINA, *The seven streams of the River Ota*, Methuen, London, 1996.

Scena 1: *Moving picture*

Si intravede nel buio una casa giapponese con pannelli trasparenti scorrevoli e il tetto. Appare in proiezione la scritta "Moving picture", e l'ombra di un militare con una macchina fotografica sul treppiedi e di un vecchio che rema su una povera imbarcazione sul fiume con lo sfondo di immagini della Baia di Miyajima. Si sovrappongono i titoli, come al cinema.

Nozomi, scampata alla bomba atomica e il soldato americano Luke O' Connor si incontrano; lui le chiede in un giapponese stentato di fotografare la casa e lei accetta. Nozomi inizialmente è muta, poi gli parla in inglese con accento orientale: "Da dove vieni? Da New York?". "Texas. Sei mai stata negli Stati Uniti?". Riprende il dialogo tra le immagini e l'ombra del militare. Lui riesce a fermare e colorare (di blu e verde acido) le immagini di aerei, ma poi queste riprendono di nuovo il volo! Si tratta di una colorizzazione di video su fermo immagine in diretta.

Si apre il pannello centrale e nello spazio interno della casa fa mostra di sé un gigantesco kimono ricamato d'oro: è il vestito nuziale di Nozomi. Ora è sdraiata e non mostra il volto ma la schiena. Lui la vede alla luce per la prima volta quando le accende col fuoco la sigaretta. Sono entrambi letteralmente "inquadrati" dentro la casa: l'interno è l'unica cosa illuminata nel buio totale della scena e le pareti delimitano il raggio d'azione (e di visione) dei personaggi. Lei le dice che ha una figlia, Hanako, diventata cieca dopo l'esplosione e lui parla del figlio Jeffrey. Iniziano le fotografie. Nozomi gli chiede di fotografarla in volto ma lui esce. Si chiude il paravento. Immagini video di caccia militari trattate con colorizzazioni di blu elettrico su quattro riquadri. Verso la fine le colorizzazioni diventano rosse. Siamo ora dentro la casa, il pannello centrale si apre e appare il treppiedi e l'apparecchio per il flash. Nozomi è seduta (ma il pubblico la vede di schiena). Lei spiega a Luke che vorrebbe una sua foto per il funerale ma non ne ha di precedenti alla bomba; anche tutti gli specchi sono stati nascosti da allora. La luce aggiuntiva mette ancora di più in risalto la tragedia nel volto di Nozomi. Lei si inchina davanti a lui. Chiuso il paravento, l'ombrello del flash diventa la luna e loro stessi ombre che si abbracciano. Luke esce e si allontana. Nozomi apre il libro del matrimonio e apre contemporaneamente il pannello: è come se il libro si animasse di ricordi vivi bene impressi: vede le immagini di due persone che si sposano. Guarda le immagini del suo passato e "rifà" davanti alle immagini, gli stessi antichi gesti rituali: inchino, battito di mani. Si riapre il pannello centrale con il kimono luminosissimo. Hanako dopo aver abbracciato la mamma viene riaccompagnata dall'infermiera.

Lui le pone uno specchio, lei cade nella disperazione. Lui la bacia, lei lo abbraccia. Nero. Quando si accende la luce sono entrambi sdraiati, lei ha le spalle nude, lui si riabbottona la camicia ed esce, chiude il paraven-

to. Lei si sente tradita e ferita; lui porta con sé una bambola giapponese regalo di Nozomi, che sarà tutto quello che gli rimarrà di suo dopo la partenza.

Scena di ombre e luci: lo sfondo è blu, più acceso nella parte inferiore e celeste e in movimento nella parte superiore. Luke è in navigazione. Apre il pacchetto di Nozomi con la bambola. Con un abile gioco di distanze degli attori dalla fonte di luce e dalla parete di proiezione, l'ombra di Luke sembra prendere in mano la bambola che però inizia a muoversi! È Nozomi stessa (l'attrice è posizionata più vicina allo schermo di Luke e più lontana dalla fonte di luce che proietta l'ombra).

Nato come evento commemorativo dei cinquanta anni della bomba atomica, *Les sept branches de la rivière Ota* non è uno spettacolo sulla distruzione ma sulla vita che continua:

> Sono stato in Giappone, a Hiroshima come turista, come fanno molte persone [...]. Sono rimasto colpito da due cose a Hiroshima. Come occidentali noi vediamo sempre Hiroshima come un simbolo di distruzione e di morte, la qual cosa è piuttosto normale. Ma quando tu visiti veramente Hiroshima sei colpito dalla bellezza, dalla vita, dalla sensualità, dai profumi, dai sapori e dalle sensazioni, ed è esattamente il contrario di quello che ti aspetti. Così questa è la prima cosa: hai davvero la sensazione fisica che qualunque sia il contesto, la vita sia più forte[76].

Lo spettacolo ruota idealmente intorno ai i due ponti sul fiume Ota che sono stati ricostruiti immediatamente dopo l'esplosione della bomba per far riprendere le comunicazioni, le relazioni, la vita. Il motivo del ponte è legato al tema della sessualità, della fecondazione, della rigenerazione, come dichiara lo stesso Lepage: "Si dice che siano stati fatti due ponti, un ponte yin e un ponte yang, uno con forme falliche l'altro a forma di organi sessuali femminili, affinché una parte della città possa accoppiarsi con l'altra"[77].

L'uso spregiudicato del tempo – inversioni e salti temporali –, produce una narrazione caleidoscopica: ma l'apparente intrigo delle storie contiene – come un geometrico mandala – un'invisibile trama ben ordinata e ad anello che riconduce la molteplicità all'unità, l'individuale all'universale. Il legame tra le azioni e le immagini retroproiettate o moltiplicate all'infinto da specchi e l'integrazione del dispositivo video in scena è evidentemente la caratteristica dello spettacolo, in una felice soluzione visiva che trasporta idealmente in uno spazio-tempo dove i confini tra spirituale e

76. A. MAC ALPINE, *In conversation with Robert Lepage*, in M. Delgado, P.Heritage (a cura di) *In contact with the gods?*, cit., p. 5.

77. R. CHAREST, *Connecting flights*, cit., p. 104.

materiale, naturale e artificiale sono scomparsi a vantaggio di una nuova umanità che partecipa della Storia, la cui memoria è affidata al bagaglio di immagini tragiche e violente ma sui cui si ha sempre la possibilità di "riscriverci" sopra, di dar loro un senso attuale, qui e ora. Ricorda a questo proposito Béatrice Picon-Vallin che il vero tema è appunto, il "trattamento della memoria" di cui le macchine stesse usate in scena, che modificano l'immagine di partenza, sono emblema:

> In *Le sept branches*, in cui il principio della fotografia è costitutivo della narrazione stessa, l'immagine si declina in ombre, riflessi, documenti d'archivio, film, cabine fotografiche, diapositive, video, testi composti al computer, lumakee, immagini di sintesi. Come gli stadi – gli strati – della storia del nostro sguardo, lo spettacolo convoca la tematica del trattamento della memoria con i suoi differenti modi di produzione e di mascheramento impliciti nel digitale e nelle macchine che trattano ulteriormente le immagini registrate[78].

La géométrie des miracles

Nel 1996 Lepage realizza *La géométrie des miracles* (che avrà anche una versione inglese:*The geometry of miracles*), prodotto a stretto contatto con la sua équipe Ex Machina e basato sulla biografia dell'architetto Frank Lloyd Wright e sul suo incontro con il mistico e matematico russo Georges Gurdjeff attraverso Olgivanna Hinzenberg, che era stata sua studentessa prima di diventare moglie dell'architetto americano. Coreografie sincronizzate, visualità, movimenti e scene simultanee sono le caratteristiche dello spettacolo. Un tavolo da disegno, molta elettronica e luci colorate formano la scenografia e l'atmosfera visiva. L'architetto è circondato dagli allievi-seguaci della scuola-comunità di Taliesin (concepita all'opposto da quella della Bauhaus, con una familiarità di vita e di lavoro dei giovani con il maestro) che imitano letteralmente e pedissequamente i suoi movimenti. Nella prima scena nel deserto dell'Arizona, assistiamo dialogo tra il sessantenne F. Lloyd Wright, "il più grande architetto vivente" e Belzebù (dal titolo di uno dei libri di Gurdjeff). Belzebù come la Sfinge con Edipo, gli chiede di fare una forma tridimensionale da una linea continua. Wright disegna la spirale che è alla base del progetto per il Museo d'arte moderna Gugghenheim. Proprio la personalità dell'architetto modernista creatore di Casa Kauffmann, il suo richiamo all'Oriente, all'arte giapponese – arte dell'essenzialità –, la formulazione teorica e pratica di un'architettura come composizione organica, l'edificio come organi-

78. B. PICON-VALLIN, *Hybridation spatiale, registres de présence* in Id. (a cura di) *Les écrans sur la scène*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1998, p. 26.

smo, elemento naturale che armonizza l'interno con l'esterno, si rivela determinante per definire la scena di Lepage in quei termini di "semplicità" e di integrazione di cui parla lo stesso Wright:

> Io credo che ogni cosa debba conseguire la semplicità, nel senso che gli artisti dovrebbero attribuire al termine, soltanto come una parte perfettamente realizzata di un tutto organico. Solo in quanto un particolare, o una parte qualsiasi diviene elemento armonioso dell'armonico tutto, può pervenire allo stato di semplicità[79].

La scena di *La géométrie des miracles* è semplicemente organizzata e semplificata: ancora una volta un unico oggetto, un tavolo da disegno, dà vita alle diverse scene, trasformandosi ora in una tavola da apparecchiare, ora in un pianoforte o addirittura in un letto. La parte tecnologica prevedeva un uso di giganteschi video fondali che illustravano i progetti architettonici di Wright e la Chicago degli anni Trenta. La tecnologia è al solito, il terreno di scontro della critica, indecisa se le immagini aumentassero la bellezza dell'insieme o limitassero la forza espressiva degli attori:

> La tecnologia di Lepage ha creato meravigliose immagini sulla scena, ma nello stesso tempo quella tecnologia tendeva a offuscare la presenza dell'attore. Invece gli attori-ginnasti creano un certo incanto visivo, anche se è sempre presente la minaccia di una rottura delle macchine che possa distruggere l'azione scenica[80].

Elseneur

Nel 1995 Lepage è ideatore, regista e interprete unico in scena di *Elseneur*, basato sull'*Amleto* di Shakespeare. Con musiche originali di Robert Caux è stato prodotto da Ex Machina insieme con il Museo di Arte contemporanea di Montréal e numerose altre istituzioni culturali. Grazie alla coproduzione del Centro Servizi Spettacolo di Udine, *Elseneur* (realizzato anche in inglese: *Elsinore*) arriverà in Italia con due date: Udine e Palermo.

79. F. LLOYD WRIGHT, *Io e l'architettura*, Milano, Mondadori, 1955. Francesco Tentori ricorda che "Wright è sempre stato visto, oltre che come genio architettonico, come l'eroe solitario che ha il coraggio di combattere la società americana nelle sue progressive alienazioni e degenerazioni. In effetti, quando scrisse l'*Autobiografia* nel 1932, al ritorno da un viaggio in Unione Sovietica (era l'anno delle purghe staliniste ma Wright ebbe solo parole di entusiasmo per l'URSS), egli stesso tendeva a identificarsi in questa rappresentazione". F. TENTORI, *L'arte moderna*, ("L'architettura moderna negli Stati Uniti"), n. 96, vol. XI, Fabbri editori, 1967.

80. *La géométrie des miracles*, «New Theatre Quarterly» v. 50, 1999, p. 318.

L'*Amleto* "solo" di Lepage è ricreato intorno ad un unico "luogo scenico": una piattaforma mobile la quale, grazie anche alle tecnologie video genera ambienti sempre diversi[81].

Il testo consegnato agli archivi è datata 26 gennaio 1999 è suddiviso in diciannove scene a uso e consumo di uno spettacolo per attore e macchina.

Zulu time

Spettacolo multimediale il cui sottotitolo è "a cabaret for airport"; un cabaret tecnologico che ha avuto una prima mondiale a Zurigo nel 1999 e in cui Lepage ha chiamato come collaboratori alcuni gruppi e artisti di spicco della scena tecnologica internazionale, della ricerca del suono digitale e dell'high-tech video: Le procès, Lydie Jean-Dit Panel, Pierrick Sorin, Granular Synthesis, Bill Vorn/Louis Philippe Demers, Dumb-Type. "Una chincaglieria tecnologica"[82]: così Christian Rioux tra le pagine del quotidiano "«Le devoir» definisce causticamente lo spettacolo realizzato con musiche originali di Peter Gabriel e il cui titolo è ispirato all'ora zero del codice aereonatico. Si tratta però di un giudizio non unanime.

Ambientato in un aereoporto con protagonisti hostess, passeggeri, trafficanti di droga e terroristi avrebbe dovuto avere una *première* americana a New York alla fine del settembre 2001. La data è stata cancellata in seguito all'attentato alle Twin Towers.

La scenografia è costruita su un enorme arco di trionfo metallico (definito da Rioux un "meccano virtuale") e gli spettatori sono posti a sedere da una parte e dall'altra della struttura, dove sono collocate ventidue web cam che inviano le immagini dello spettacolo a tutto il world wide web. Spaventosi animali di alluminio (robot creati da Le procès) si aggirano per la scena tra luci stroboscopiche, mentre si alternano a vari livelli, acrobati e contorsionisti. Don Shewey, che ha assistito allo spettacolo a Montréal dopo l'11 settembre, ne ha lasciato un resoconto particolarmente dettagliato in un articolo apparso su Internet dal titolo *Set your watch to now* in cui conclude affermando come lo spettacolo mettesse in luce il nostro quotidiano "vivere tecnologicamente aumentato":

> Sedendo tra il pubblico, ho percepito un nuovo modo di essere presente [...]: era il sentimento di assistere a uno spettacolo che mi impegnava a trarre vantaggio non solo dal modo usuale di vedere gli spettacoli ma anche dalla musica che io mi ero scaricato da Internet il giorno prima, dal

81. Per l'analisi dettagliata di *Elseneur* vedi infra: *Metamorfosi della scena*.

82. Il giornalista Christian Rioux termina l'articolo scrivendo: "Dopo due ore di effetti speciali lo spettatore cerca ancora la risposta e arriva a concludere che il *wiz kid* del teatro del Québec non aveva forse niente da dire", «Le Devoir», 22 ottobre 1999.

cellulare che avevo programmato, dal lettore Dvd difettoso che avevo riportato indietro, dal biglietto aereo comprato on line e dal sito web nel quale avevo visto le immagini digitali di zebre e giraffe scattate da mia sorella in Safari in Kenya. Potevo vedere lo sforzo fatto da Lepage e dalla compagnia di sospendere la narrativa convenzionale, di condensare impressioni, tradurle attraverso tecnologie e media e rendere l'esperienza del XXI secolo unicamente con un misto di strumenti tecnologici disponibili nell'immediato[83].

Gianfranco Capitta così racconta *Zulu time* visto a Québec nello stesso periodo in cui Lepage inaugurava anche la mostra *Métissages* al Museo della Civiltà:

> Aereoporti con gli hotel di plastica al loro interno, gli aerei, le torri di controllo. Come dice il titolo, il riferimento linguistico sono le lettere come vengono scandite dai controllori di volo, e lo stesso titolo si riferisce al "tempo zero" dell'ora di Greenwich, la prima delle convenzioni fittizie che regolano il tempo della globalizzazione. Su due pedane che salgono e scendono tra due torri di acciaio, la complessità delle esistenze sembra ridursi al proprio simulacro chapliniano o da computer graphics. Con delle fratture generate dalla straordinaria tecnica fisica degli attori, che ogni tanto squarciano l'anonimato degli annunci all'autoparlante o del "è il comandante che vi parla". Succede per il sesso che scoppia e si consuma in aereo quasi fosse omologo alle dimostrazioni di sicurezza o per il pilota irretito dalla finta hostess nel turno di riposo, e divenuto suo malgrado corriere di una bomba terroristica" (G. CAPITTA, «il manifesto», 15 giugno 2000).

La face cachée de la lune

La face cachée de la lune, presentato nel 2000 è lo spettacolo di Lepage che ha ottenuto i massimi riconoscimenti da parte della critica internazionale.

Scritto e inizialmente interpretato da Lepage (in seguito fu sostituito da Yves Jacques) con l'ausilio dello scenografo Carl Fillion, lo spettacolo fonde in una trama poetica e intimista, video, teatro e marionette, costruendo una storia minimalista che partendo da tematiche quotidiane, mostra il sogno del Millennio: il viaggio verso la Luna[84]. La vicenda è ambientata a Montréal, dove due fratelli, Philippe e André, si ritrovano

83. D. SHEWY, *Set your watch to now*, www.tcg.org.

84. Per un'analisi dettagliata dello spettacolo vedi infra *Le tecnologie a teatro secondo Lepage*. Alcuni momenti dello spettacolo sono scaricabili dal sito del Festival teatrale di Honk Kong.

dopo la morte della madre e ripercorrono le tappe della loro vita dal momento della nascita nel 19:7, anno dell'esplorazione (e della competizione) spaziale tra americani e russi[85]. Philippe presenta le trasmissioni meteo alla televisione e vive una vita di successo; il fratello sta ancora studiando per una tesi di dottorato sullo scienziato russo Ciolkowskij[86] e non ha ancora un lavoro stabile. Da sempre interessato alle tematiche relative all'esplorazione della Luna, partecipa a un concorso televisivo relativo alla produzione di un video che racconti la vita terrestre da inviare nello spazio; inizia così a riprendere con una piccola telecamera la sua abitazione e a spiegare la funzione degli ambienti e a raccontare, a vantaggio di ipotetici extraterrestri, la tipica giornata umana mentre con sassolini appoggiati su un asse da stiro immagina di mostrare loro il sistema solare. Il suo video vincerà il concorso.

Philippe cerca anche di incontrare il cosmonauta russo Alexei Leonov, che si trova a Montréal per una esposizione spaziale, ma questi non si presenta all'appuntamento che avevano fissato in un bar; dopo alcuni giorni Philippe riceve inaspettatamente una lettera di invito in Russia per presentare la sua tesi di dottorato all'interno di una conferenza mondiale. Accetta e prende l'aereo, ma a causa del diverso fuso orario di cui non aveva tenuto conto il *québecois* Philippe arriva troppo tardi, a conferenza ormai terminata e vede così svanire un sogno di successo.

I due fratelli si riconcilieranno dopo essersi ritrovati nella casa materna e aver rivissuto, tra immagini e flashback, momenti e ricordi felici e

85. Nel 1957 viene messa in orbita la prima sonda sovietica: lo Sputnik la cui vita orbitale dura tre mesi. Con il lancio dello Sputnik 2 che ha a bordo la cagnetta Laika, si tenta l'esperimento sugli effetti dell'assenza di peso sugli organismi viventi. La serie Sputnik dura fino alla n. 10 lanciata nel 1961. Nella corsa allo spazio gli Americani rispondono con il lancio dell'Explorer il 31 gennaio 1958. L'esplorazione della Luna e della sua superficie da parte sovietica inizia nei primissimi tempi dell'era spaziale con il programma Lunik. Il 2 gennaio 1959 venne inviata, senza successo, la sonda Lunik 1. L'impresa riesce con il lancio del Lunik 2 il 12 settembre 1959. È però con la missione della sonda Lunik 3 lanciata il 4 ottobre 1959 che per la prima volta si possono osservare le immagini della faccia della Luna non visibile dalla Terra. La missione destinata allo sbarco sulla luna, il progetto Apollo, è del 16 luglio 1969 e gli astronauti sono N. Armstrong, E. Aldrin e M. Collins. I primi due effettuarono una passeggiata di due ore e un quarto sulla superficie lunare per verificare gli effetti della ridotta gravità lunare, piantando la bandiera americana e raccogliendo pietre per esaminarne la consistenza. I Russi contrappongono al progetto Apollo, il programma Soyuz. La missione congiunta Soyuz-Apollo porta all'incontro e all'aggancio il 17 luglio 1975, nello spazio delle due navicelle sovietica e russa con a bordo da una parte Leonov e Kamarov e dall'altra parte Stafford, Slayton e Brand. Le notizie riportate sono state tratte dall'*Enciclopedia del Novecento Treccani*, Voce: "Esplorazione dello spazio".

86. Ciolkowskij (1857-1935) scrisse all'inizio del secolo *Ricerche sugli spazi cosmici per mezzo di apparati a reazione* e *Al di fuori della Terra* in cui descrisse un possibile viaggio spaziale fino alla luna di cui ne immaginò la colonizzazione.

drammatici, della loro infanzia. La quotidianità e la memoria collettiva si intrecciano continuamente e si mescolano fino a confondersi.

La narrazione scenica è piena di episodi divertenti e di gag. Secondo il regista questo serve a "spezzare" la solitudine dell'attore solo in scena e a creare un contrasto al naturale confluire della storia verso l'estrema drammaticità.

Fondamentale nello spettacolo sono il gioco degli oggetti che nella storia diventano altro rispetto alla loro funzione, ma soprattutto il sovvrapporsi di memorie, personali e collettive, ricordi ed esplorazioni di zone buie che appartengono a tutti e in cui possiamo riconoscerci, specchiarci. Su tutto si impone, come nel programma televisivo sugli extraterrestri, l'interrogativo etico fondamentale: "Sommes-nous seuls?". Ma sulla Terra. Nel gennaio del 2003 Robert Lepage inizia le riprese del lungometraggio ad alta definizione ispirato a *La face cachée de la lune*[87].

Apasionada (Que viva Frida)

Robert Lepage ha firmato la regia di *Apasionada (che ha avuto una nuova versione e nuovo titolo: La casa Azul)* su una drammaturgia costruita quasi esclusivamente sulle lettere e sui diari della Kalho dalla stessa attrice protagonista, Sophie Faucher già drammaturga e interprete di *La géométrie des miracles*.

La produzione è ispano-canadese-austriaca. La prima dello spettacolo è avvenuta a Montréal, presso il Théâtre de Quat'sous, la prima europea a Madrid il 23 febbraio presso il Teatro La Zarzuela[88].

Sophie Faucher, diplomata al Conservatorio d'Arte drammatica di Québec e attrice teatrale e televisiva ha avuto l'idea dello spettacolo, ha scritto il testo e ha chiesto a Lepage di curarne la regia.

87. Prodotto da Michel Dubois è stato girato interamente a Québec city. La casa di produzione (la stessa con cui Lepage ha realizzato anche il film *Possible worlds*) ha dedicato ampio spazio all'evento all'interno del proprio sito web (www.anamorphoses.com). Dal sito è inoltre possibile scaricare alcuni minuti di una originale intervista a Lepage sul film.

88. Il Teatro La Zarzuela fa parte del Centro Dramatico Nacional. Il 2002 è stato l'anno di Frida Khalo, la pittrice messicana amata dai surrealisti e moglie del muralista Diego Rivera: a lei sono dedicati film, biografie, spettacoli, mostre, restrospettive. Tra tutte, la biografia più accreditata è quella dell'americana Hayden Herrera su cui si è basato anche il film omonimo interpretato da Salma Hayek (nel ruolo ambito da Madonna) e Antonio Banderas. Si tratta di un autentico capolavoro per l'accuratezza della ricerca, per le fonti dirette consultate, ma anche per la piacevolezza del racconto che ne fanno un vero oggetto di culto per chi vuole conoscere in maniera approfondita le vicende della vita, dolorosa, inquieta, travagliata ma anche straordinariamente ricca di eventi e di incontri della Kalho, nata nel 1907, che preferì, però, lasciare simbolicamente ai posteri come propria data di nascita il 1910, anno dello scoppio della Rivoluzione messicana.

Un enorme schermo rettangolare dall'intelaiatuta metallica grigia, illuminato da una fluorescente luce blu, domina la scena in posizione centrale, restituendo l'effetto visivo di uno schermo televisivo al plasma. Lo schermo, una volta attenuata la luce blu, si mostra nella sua vera natura: è un velo che permette sia la proiezione frontale sia la visione di quello che vi accade dietro, nella zona "agita" dagli attori, restituendo percettivamente un effetto di dissolvenza fissa: in questo caso una vera sovraimpressione di immagini (bidimensionali) con i corpi (tridimensionali).

Luci blu dominano la scena: blu come la casa dei Rivera (la *Casa Azul*) di Coyoacan a Città del Messico, tra Calle Allende e Calle Londres. Gli episodi sono narrati in prima persona dalla protagonista, ma senza coerenza cronologica; sono flash isolati, a partire dal momento della morte di Frida, andando a ritroso nel tempo, dalla mostra-evento a Città del Messico nel 1953, a cui presenziò distesa in un letto decorato con mille oggetti, fotografie e specchi, ripercorrendo le tappe del suo rapporto con il pittore Diego Rivera, tra desiderio d'amore, senso d'angoscia e sofferenza.

Frida è ritratta con i suoi coloratissimi vestiti da *tehuana*, intenta a dipingere. Le fa compagnia una figura femminile senza capelli, vestita come un monaco buddista. È la morte, sua compagna in vita, che Frida nei suoi diari chiama familiarmente – con una tipica espressione messicana – *la pelona*, la pelata.

Sono numerose le proiezioni di scritte dalle pagine del colorato diario di Frida (meraviglioso memoriale ricco non solo di parole e inchiostro ma di pittura, colori e macchie) scritto tra il 1944 e il 1954.

La prima pagina è datata "settembre 1925" e appare sotto i nostri occhi come i titoli di coda di un film. Le parole scorrono come un fiume in piena, raccontando dettagli, descrivendo la terribile verità del dolore che l'ha accompagnata per tutta la vita: il tragico incidente in autobus in cui un ferro di metallo la trapassò all'altezza del bacino, sventrandola.

Si racconta poi il primo incontro con Diego Rivera, mentre in cima ai ponteggi dipinge il murale *La creazione* nell'Anfiteatro della Scuola Nazionale Preparatoria con la moglie Lupe Marín come modella, circondato da una folla di studenti. Rivera – artista rivoluzionario, membro del Partito Comunista messicano, poi espulso e mai riammesso, che aveva conosciuto Stalin in Russia, aderito alla Lega Internazionale Comunista, ospitato Trotzky, da cui poi si era dissociato, dipinto la fatica dei contadini e la forza sovvertitrice della rivoluzione, il sangue dei rivoluzionari che concima la terra, Zapata e il motto "Tierra y libertad" – parla attraverso slogan rivoluzionari: l'arte deve essere a disposizione del popolo, per la liberazione del popolo.

In scena si ripercorrono tutte le più importanti tappe della biografia di Frida e Diego: il loro primo viaggio in America nel novembre del 1931 a

Detroit, dove Rivera deve decorare le pareti dell'Institute of Arts: 163 metri quadrati di affreschi "per celebrare", come disse Rivera, "la grande saga della macchina e dell'acciaio" con i soldi della Ford Motor Company. Nel cuore dell'America capitalista, Rivera sogna una rivoluzione anche per il suolo nordamericano.

A causa del grave incidente accorsole da giovane, Frida non poteva avere figli, e nonostante questo, con ostinazione, non volle rinunciare a provarci.

Dopo un taglio cesareo, un secondo aborto spontaneo quando era in America, a Detroit, il 4 luglio 1932, causò una grave emorragia. Dallo schermo centrale si intravede in proiezione, dentro una vasca da bagno inclinata, Frida immersa nel suo stesso sangue. Nel buio della scena fuoriescono solo i contorni della vasca intinti di un rosso denso, le braccia intorno alla testa in una posa da farfalla e un'abbagliante luce bianca. La scena ricalca chiaramente, per quanto riguarda la scelta dell'insolito punto di vista, il quadro della Kahlo *Ciò che l'acqua mi ha dato* in cui l'acqua e il contenuto della vasca da bagno sembrano quasi rovesciarsi addosso all'osservatore. Il momento del divorzio viene rappresentato attraverso la proiezione del *Doppio ritratto*, uno dei quadri più noti della Kalho, oltre che quello più importante quanto a dimensioni (i quadri della Kahlo, come i *retablos* votivi, hanno piccole dimensioni). È la Frida addolorata per i continui tradimenti che con un bisturi recide la vena da cui scorre il suo stesso sangue. Il cuore è esposto. Herrera definisce quella dualità una "immagine di autonutrimento: Frida conforta, protegge o fortifica se stessa".

Frida è poi colta nel suo letto d'ospedale: il cavalletto da verticale si inclina in orizzontale, mentre lei è letteralmente avvinghiata sopra, e diventa una tavola operatoria. I medici le pongono una placca di metallo come una seconda colonna vertebrale. Sollevata in alto e sospesa, avvolta da costringenti cinghie bianche, diventa un quadro vivente: è *La colonna spezzata*, dipinto nel 1944 dopo l'ennesimo intervento chirurgico alla colonna vertebrale che l'aveva costretta e imprigionata in un busto rigido.

Non c'è traccia di altri episodi chiave della vita della Kahlo: l'adolescenza e la formazione artistica e intellettuale presso la Scuola Nazionale Preparatoria, che ha rappresentato per la generazione dei messicani nati durante il conflitto del 1910, come è stato ricordato da Herrera, "il progetto di una nuova nazione che cercava di lasciarsi dietro tutti gli eccessi della classe politica e della borghesia del "porfiriato", la generazione illuminata dagli ultimi fulgori della rivoluzione armata".

Nessuna eco della Rivoluzione messicana, la prima del mondo moderno.

Niente della finale svolta "sociale" di Frida e del suo interesse per i testi marxisti a partire dal 1948 (quando fu riammessa nel Partito Comunista), una fase testimoniata dai quadri dedicati a Stalin e impregnati di *realismo rivoluzionario*, tra cui *Il marxismo guarirà gli infermi*. Niente dell'attivismo testimoniato dalla partecipazione, a dieci giorni dalla morte, alla manifestazione di protesta contro l'intervento americano in Guatemala.

Niente della straordinaria cerimonia funebre in cui la Kahlo venne acclamata come eroina comunista, mentre la sua bara veniva coperta da una bandiera rossa con falce e martello e i presenti intonavano l'Internazionale.

Nemmeno un accenno alla relazione con Tina Modotti, la fotografa italiana allieva di Edward Weston, esiliata dagli Usa per motivi politici, che in Messico frequentava circoli di comunisti ed era la compagna di Julio Antonio Mella, rivoluzionario cubano ucciso mentre era con lei in strada.

Niente del suo controverso rapporto con i surrealisti francesi ("Pensavano che fossi una surrealista, ma non la ero. Non ho mai dipinto sogni. Ho dipinto la mia realtà"). Per la mostra parigina della Kahlo, organizzata dai surrealisti, vennero a congratularsi con lei Mirò, Kandinskij, Picasso e Tanguy; successivamente avrebbe anche partecipato come artista alla Mostra internazionale del Surrealismo inaugurata nel 1940 a Città del Messico.

Nessun accenno alla lunga serie di amanti (uomini e donne). Trattata marginalmente la sua relazione con Trotsky: il leader sovietico, una volta esiliato dalla Russia, abitò in casa sua e Frida gli dedicò un *Autoritratto;* fu ucciso proprio in Messico e della sua morte fu accusato lo stesso Rivera, nel frattempo staccatosi dalla Quarta Internazionale.

Stupisce la censura rispetto a questi argomenti e stupisce soprattutto la mancata *problematicità* nella definizione di una personalità così complessa come quella della Kahlo, in un contesto di grandi trasformazioni (ideologiche, politiche, artistiche).

La scrittura drammaturgica, molto letterale, è di gran lunga l'aspetto più debole dello spettacolo, completamente giocato sulla "visualità" e su una tecnologia semplificata e ridotta a una semplice cornice ribaltabile su cui proiettare l'esplosione di colori dei quadri della Kalho.

The Busker's Opera

The Busker's Opera tratto da *The Beggar's Opera* di John Gay a cui aveva attinto Bertolt Brecht per *L'opera da tre soldi*, mette in campo l'abilità di Lepage a ironizzare sui mass media e immaginario collegato, usando con grande disivoltura le tecnologie video della diretta e permettendosi anche un formidabile corto circuito tra musica e spettacolo teatra-

le vero e proprio. Lepage usa un grande schermo al plasma telecomandato in grado di muoversi su guide poste in alto, per tutta la profondità e in tutta l'altezza del palco, libero da treppiedi o supporti a terra. Lo schermo nasconde al suo interno una telecamera e il dispositivo (occhio che riprende, schermo che diffonde) diventa ironico correlato oggettivo di stati d'animo (immagini video di un caminetto che arde durante le scene di sesso) e introduce in un altrove spazio-temporale (immagini del Boeing che trasporta Macheath in America), ma soprattutto sorveglia e insegue i personaggi che all'istante vengono "televisivizzati", incorniciati, diventando personaggi di una reality tv, ospiti di un talk show, attori di una soap, protagonisti luccicanti di un videoclip o celebrità di uno show o di un galà musicale. Il riferimento alla critica della borghesia di Brecht (in cui si suggellava il fondamentale assunto che i metodi della della malavita e quelli della borghesia si equivalgono) viene modernizzato e affinato: ora l'obiettivo dell'artista è lo "star system". In *Busker's Opera* dà l'avvio alla storia un giovane artista di strada, abilissimo percussionista di piatti, legnetti, bicchieri e latte di benzina, impegnato in un concerto poverissimo e straordinario per raccogliere i soldi necssari alla sopravvivenza quotidiana. La storia tra la giovane e virtuosa Polly (che nella sua stanzetta si esercita allo *scratching* disco) e il bandito Macheath (giubbetto di pelle e ciuffo e cantante alla Beach Boys) è una fiction dalle tinte forti ambientata sulla strada, mentre il signor Peachum e la signora Peachum sono l'uno il bravo presentatore - e cantante easy listening - in completo bianco, l'altra una specie di Ivana Trump ingioiellata che si esprime con vocalizzi alla Callas.

Un solo elemento scenografico caratterizza lo spettacolo, una cabina telefonica che letteralmente aprendosi e srotolandosi può diventare (o contenere) qualunque luogo, da un interno domestico ai locali a luci rosse, alla galera. La medesima cabina telefonica rossa era stata usata da Lepage per la scenografia del brano *Come back to me* di Peter Gabriel nel *Secret World Tour* (1993). L'orchestra che suona ben visibile in diretta lascia ampio spazio di espressione "solo" agli straordinari musicisti-attori che incarnano le diverse personalità dell'opera brechtiana, riattualizzati e rivisitati con passaggi dal comico al lirico al tragico, e interpretati alla luce dei "generi" musicali che sembrano meglio incarnare la loro personalità: jazz, rock, ska, disco, melodico, rap, classica... La prostituta Jenny, suonatrice di sax, è spogliarellista in un peep show. Alla storia cantata si affiancano musica Klezmer, brani tradizionali balcanici e arabi, jazz di New Orleans, disco dance anni Ottanta, in un vortice folle e incontrollato di azioni, musica e immagini, mentre i cantanti indossano la Kefia o una divisa da camerieri di fast food. Quando l'arte viene inglobata cannibalicamente dentro la cornice – nel triturarifiuti dello *show business* – non c'è più scampo,

tutto diventa un melting pot indistinguibile, degno di un Mac Donald, simbolo nello spettacolo di una pericolosa - e indigeribile - uniformità di gusti. Unica salvezza per la libertà creativa dell'artista, l'uscita dalla finzione spettacolar-televisiva che fa ritornare i protagonisti sulla strada. Come *buskers*.

Lepage aveva inizialmente realizzato *L'opera da tre soldi* di Brecht con un'accompagnamento musicale nello spirito del lavoro di Kurt Weill:

> Avevamo presentato una versione musicale ideata a partire da una registrazione, anch'essa solo musicale, realizzata dieci anni fa dalla radio tedesca e della quale avevo avuto una copia. Si è trattato di un lungo processo sfociato in uno spettacolo rappresentato pubblicamente al Carrefour international de théâtre de Québec nel 2002

Non trovando la versione musicale sufficientemente fedele alla partitura, la Fondazione Bertolt Brecht negò alla compagnia i diritti. Così ricorda l'episodio Lepage:

> Otto mesi di trattative e vari compromessi da una parte e dall'altra, hanno alla fine prodotto un "no" di Barbara Brecht, la figlia del drammaturgo, che ha rifiutato di revocare la decisione iniziale.

L'escamotage trovato per liberarsi dal vincolo-capestro della liberatoria dei diritti, è stato quello di riferirsi all'opera di John Gay usata come fonte dallo stesso Brecht strumentalmente alla sua dura critica sociale, aggiungendo anche alcune arie di Gay anche se lo spirito dello spettacolo (per inciso accolto con riserve dalla critica internazionale) è nell'intenzione del regista totalmente brechtiano:

> Lo spettacolo sarà più brechtiano di Brecht, assolutamente nello spirito de *L'Opera da quattro soldi*. Gli interpreti canteranno nell'inglese del XVIII secolo [con sottotitoli in francese] mentre il contesto in cui si svolgono i fatti è quello di oggi, più folle e più frammentato, iconoclasta. Abbiamo triturato la partitura, scombussolato l'opera originale; c'è quindi una gran parte della creazione che si concretizza in una riscrittura e una ristrutturazione dell'opera.
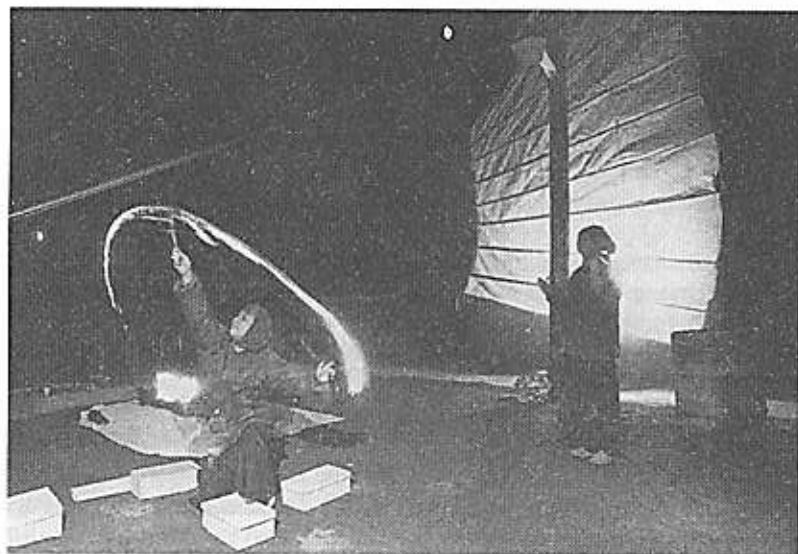
Foto 1 – Scena da *La trilogie des dragons* (Foto di Claudel Huot)

Foto 2
R. Lepage in *La face cachée de la Lune*. Foto tratta dal video di Giacomo Verde *La faccia nascosta del teatro. Conversazione con Robert Lepage*. (2002)

Foto 3
R. Lepage in *La face cachée de la Lune*. Foto tratta dal video di Giacomo Verde *La faccia nascosta del teatro. Conversazione con Robert Lepage*. (2002)

2. Le tecnologie a teatro secondo Robert Lepage

La nuova scrittura scenica di Robert Lepage.

Lepage aveva iniziato le prime e più importanti esperienze teatrali come attore e regista negli anni Ottanta con il Théâtre Repère, che aveva sede a Québec City, nel sobborgo di Lévis; oltre a Jacques Lessard, direttore e fondatore, gli altri componenti erano Denis Bernard, Michel Nadeau, Irène Roy e Bernard Bonnier. Il metodo utilizzato da Jacques Lessard era ispirato al cosiddetto *RSVP cycle* ideato da Lawrence e Anna Halprin del San Francisco Dancers' Workshop, che si presentava come una vera e propria sistematizzazione del processo creativo. Ecco il significato preciso dell'acronimo RSVP secondo lo stesso Halprin:

> *R (resources): Risorse*, che sono ciò con cui devi lavorare. *R* include sia le risorse fisiche che quelle umane e le loro rispettive motivazioni e i loro scopi.
> *S (scores): Motivazioni*, che descrivono il processo che conduce alla performance.
> *V (valueaction): Valut-azione*, che analizza i risultati dell'azione ed eventuale selettività e decisioni. Il termine "value-action" suggerisce l'aspetto di orientamento sia all'"azione" che alla "decisione" di questa fase del ciclo.
> *P: Performance,* che è conseguente alle motivazioni ed è lo stile del processo[1].

Il metodo sviluppato all'interno di Ex Machina, il gruppo multidisciplinare creato a Québec City nel 1994 da Lepage, si ispirava molto liberamente proprio a quello del Théâtre Repère, il cui nome era pure un acronimo: *RE*source, *P*artition, *E*valuation, *RE*presentation.

La performance diventa Re-presentation, sottolineando con questo termine che lo spettacolo finale è una *ri-presentazione* del lavoro svolto in precedenza.

1. Cit. da J. Bunzli, *The geography of creation,* «The drama review», n. 43, 1999. Il metodo di Lawrence e Anna Halprin viene esposto in L. Halprin, *The RSVP cycles: creative process in the human environment,* New York, 1969. Sul gruppo vedi anche J. Roose, S. Evans, *Experimental theatre. From Stanislawsky to Peter Brook,* London, Routledge, 1988.

Queste parole ricordano la formula RRA (*Répétition, Représentation, Assistance*), proposta da Peter Brook per il suo teatro (quel teatro che deve essere un "acido, una lente di ingrandimento, un riflettore, un luogo di confronto"[2]). Brook osservava proprio che *représentation* conserva la radice re- di *répétition:*

> *RRA*. La lingua francese ha tre parole di uso quotidiano che riflettono i problemi e le possibilità dell'evento teatrale. *Répétition, représentation, assistance*. Le parole funzionano benissimo anche in inglese (*rehearsal, performance, audience*). Ma noi di solito parliamo di "prova": *répétition* dicono i francesi, e la loro parola evoca il lato meccanico del processo. [...] Ripetizione è parola senza fascino, è concetto senza calore: l'associazione immediata è mortale [...]. Che cosa può risolvere tale contraddizione? A questo punto, la parola francese per *performance*, ovvero *représentation* contiene la risposta. Una rappresentazione è l'occasione in cui qualche cosa viene ri-presentata, in cui qualcosa del passato viene presentata di nuovo, qualcosa che una volta fu, che adesso è. Perché la *représentation* non è imitazione o descrizione di un evento passato, una *représentation* nega il tempo, abolisce la differenza tra ieri e oggi, prende l'azione di ieri e la fa rivivere in ogni suo aspetto, compresa la sua immediatezza. In altre parole, una rappresentazione è ciò che si chiede che sia: un render presente. Possiamo vedere come essa rinnovi proprio quella vita che la *représentation* nega[3].

Punto fondamentale derivato dal metodo Repère è che il processo creativo è un *ciclo*, e il lavoro teatrale un work in progress. Così Lepage intervistato da Alison McAlpine definisce l'importanza del suo apprendistato presso Repère:

> Abbiamo ereditato più che inventato un modo di lavorare [...]. Ci sono molte regole e leggi per metterlo in pratica. Non essendo il creatore né l'inventore di questo metodo e usandolo un po' per caso quando diventai membro di Théâtre Repère, non ero così consapevole di tutte le diverse regole e cose. Ho sempre usato il metodo intuitivamente, nel modo con cui avevo sempre lavorato, senza sapere veramente che poteva essere un ciclo o una particolare modalità di lavoro o un metodo[4].

2. P. BROOK, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1968, p.164.
3. Ibidem.
4. A. MAC ALPINE, *Robert Lepage in conversation* in M. Delgado e P. Heritage (a cura di) *In contact with the gods? Directors talk theatre*, Manchester, Manchester University Press, 1996, p. 130-132. Un bellissimo saggio in forma di racconto sulla modalità di creazione aperta di Lepage, sugli scambi e sulle ispirazioni per i suoi spettacoli è quello di Alberto Manguel, *Theatre of the miraculous* («Saturday night magazine», gennaio 1989; ora on line nella rassegna stampa della compagnia sul sito: http://www.exmachina.qc.ca/presse/lepage/miracle.html).

L'ultima fase del ciclo di creazione, un momento determinante di tutto il processo creativo, è per Lepage la *scrittura*, che non rappresenta affatto la prima tappa del processo artistico, perché viene definita solo nel momento in cui ha inizio la rappresentazione. Quando la creatività delle prove e gli esercizi di improvvisazione sono stati formalizzati, la scrittura fissa quello che prima era indeterminabile. La letteratura non genera il teatro:

> Io sono un artigiano non della scrittura ma dell'incontro. Il teatro è un luogo di incontro, un luogo in cui i differenti artigiani – letterati e scrittori compresi – si incontrano. Ma non sono i letterati il punto di partenza di un progetto[5].

Lo spettacolo, insomma, è *tutto quello che rimane*:

> Noi cerchiamo di far capire che abbiamo sviluppato le nostre regole e le nostre leggi che hanno una certa parentela con il Ciclo Repère, ma che, in seguito, si sono evolute in qualcosa di decisamente differente. Molti punti sono stati modificati. Credo che quello che abbiamo considerato importante nel nostro gruppo sia l'ultimo "RE" di Repère (la parola "Re-présentation"). L'aspetto di "Ri-presentazione" della performance è il processo di scrittura. La scrittura inizia quando sei in scena ed è difficile da far capire a molte persone in questo campo di attività perché siamo abituati alla tradizionale gerarchia dell'autore; poi il testo è messo nelle mani del regista che gli dà nuova forma e lo riplasma o cerca di tirare fuori o metterci i suoi concetti dentro. Poi gli attori, che hanno un loro modo di interpretarlo, esprimere i loro sentimenti, mettere le loro emozioni e intuizioni nel testo. E una volta che arriva la ghigliottina della prima, tutta la creatività si ferma quella sera. Si pensa che tutto sia congelato, impacchettato, sigillato e consegnato così al pubblico che ha pagato e che vuole avere qualcosa di meritevole del suo denaro. Io ho sempre creduto – persino prima di lavorare con il Ciclo Repère o prima di questo metodo di lavoro che abbiamo ora – *che la scrittura abbia inizio la notte stessa che inizi a essere in scena*. Prima di allora, durante quelle che la gente chiama prove, noi creiamo e improvvisiamo. *La scrittura dovrebbe essere l'ultima cosa da fare*. Nel teatro dovrebbero rimanere le tracce di quello che hai fatto sul palcoscenico. Se ci riesci, questo è molto "teatrale" perché è esattamente ciò che il pubblico segretamente desidera [...]. Come regista sto cercando di trovare un modo di concepire il lavoro tale che dia l'impressione che le persone stiano giocando, che tu stai inventando un gioco più che una forma di scrittura e che *finisci di scrivere le cose il giorno dopo la fine dello spettacolo*. La qual cosa è molto più di ciò che si intende per teatro: è un *processo teatrale*[6].

5. J. FÉRAL, *L'attore deve avere sete di sapere*, cit., p. 294.
6. A. MAC ALPINE, *In contact with the gods*, cit., pp. 134-135. Corsivo mio.

Rémy Charest in un libro-intervista, intitola significativamente il capitolo dedicato alla nuova scrittura scenica secondo Lepage *The beginning of the end*. C'è, infatti, un vero rovesciamento delle fasi della creazione: la scrittura interviene alla fine del lungo processo artistico che prevede ripensamenti, cambiamenti, revisioni anche radicali della struttura compositiva: "Il teatro è una forma viva e se si fa in modo di non ridurlo a film – se si fa in modo di essere *live* sulla scena, di fronte a persone in ascolto – allora esso esige la *trasformazione*. È necessario che il testo sia rifiltrato, che sia riscritto ogni volta che lo si rappresenta"[7]. Una volta terminate le repliche e il lavoro sullo spettacolo, il testo può essere consegnato alla memoria; il copione di *Elseneur*, che ebbe la sua prima nel 1995, viene scritto soltanto nel 1999, mentre *Les sept branches de la rivière Ota* è stato edito da Methuen soltanto dopo vari anni di rappresentazioni.

> Dal mio punto di vista, il testo per uno spettacolo non può essere scritto se non quando sono terminate tutte le repliche, quando tutti gli spettacoli previsti sono stati conclusi. È soltanto a quel punto che la forma e il contenuto finiscono di evolvere. Se guardi a questo processo in termini ciclici, significa che i cicli nei quali lavoro evidentemente non sono al passo con la sequenza convenzionale. In sintesi, scrittura-prova-performance-traduzione diventa: prova-performance-traduzione-scrittura. Visto in maniera lineare, il punto di partenza per la maggior parte delle creazioni diventa per me il punto finale[8].

La forma scenica risultante delle improvvisazioni viene alla luce dopo le azioni performative provate direttamente sul palco e anticipa la fase finale che è la scrittura.

Come nel Ciclo Repère, per Lepage il momento iniziale del processo creativo è la scelta di un oggetto, *l'oggetto-risorsa* (Re=ressource) su cui hanno inizio le improvvisazioni, dando vita ai primordi di una storia.

Lo spettacolo diventa una sorta di "ologramma", un'immagine stereoscopica, come se l'unico oggetto in scena magicamente si moltiplicasse o si trasformasse davanti ai nostri occhi. Ma se questo avviene è grazie a un unico processo, quello immaginativo :

> Improvvisare intorno a una "risorsa", a un'idea di scena, ci porta a ogni genere di ramificazione possibile. Tavolta si tratta di piccole cose alle quali bisogna ritornare per comprendere a fondo ciò che esse rivelano. Certe scene prendono l'aspetto di veri microcosmi dello spettacolo e diventano come un *ologramma*, in cui ciascun particolare contiene l'immagine completa dell'oggetto rappresentato. Un piccolo dettaglio nel quale ciò che nasce nel processo della creazione può rivelare in un attimo tutto quello che contiene lo spettacolo[9].

7. J. FÉRAL, *L'attore deve avere sete di sapere*, cit., pp. 294-295.
8. R. CHAREST, *Connecting flights*, cit., p. 174.

Lepage parla di "ressource sensible", un "germe du départ", una matrice, un oggetto che per analogia, somiglianza, affinità con il tema dello spettacolo, permette di ridurre l'armamentario scenografico e di raccontare la storia attraverso una sintesi visiva efficace e soprattutto libera da convenzioni realiste, perché gli oggetti nella "trasformazione teatrale" diventano "altro" da quello che sono. Come nella tradizione dell'oralità, a cui spesso Lepage si richiama, la storia la si fa *con* lo spettatore.

L'idea della narrazione trova dunque, la sua concretezza (quello che potrebbe definirsi il suo "correlativo-oggettivo") in un oggetto materiale, quotidiano, scelto per la sua particolare forma. Così lo stesso Lepage specifica la differenza tra "tema" e "risorsa":

> Prendiamo un esempio: la molestia sessuale tra impiegati. Questo è un tema. Immaginiamo di essere un gruppo teatrale di circa dieci persone, uomini e donne che stanno lavorando ad uno spettacolo per denunciare questo fatto perché la gente sa che è qualcosa di negativo. Così la gente si siede intorno a un tavolo e comincia a discutere: ma nella discussione diventa chiaro che è impossibile superare le differenze di origine sociale, sessuale e anagrafica [...]. In questo modo il dibattito diventa molto intellettuale [...]. Al contrario, la risorsa è qualcosa di concreto. Può essere, per esempio un mazzo di carte; tu le guardi; cerchi la strada che vuoi intraprendere. La gente inizia a parlare delle carte. Qualcuno dirà che sembrano una famiglia con il re come padre ecc. ecc., qualcun altro vedrà l'opposizione tra nero e rosso. Altri vedranno la morte, altri il caso. Questi sono sentimenti, non idee. Non si può avere un'opinione su un mazzo di carte. Ma non puoi neanche discutere su una sensazione[10].

L'oggetto generatore della storia, che varia da spettacolo a spettacolo, diventa il leitmotiv visivo. È il disegno di Leonardo che rappresenta *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino* per *Vinci*, un parcheggio per *La trilogie des dragons*, una fotocamera per *Le sept branches de le rivière Ota*, un puzzle per *Les plaques tectoniques*. E una parete-monolite per *Elseneur*, una cornice per *Apasionada*, uno schermo per *The Busker's Opera*.

Lepage ci spiega quale è stata l'origine della storia e quale l'oggetto-risorsa per *La face cachée de la lune*:

> La prima idea era di fare qualcosa sul cosmo, sulla luna, la seconda idea era di fare qualcosa su mia madre, morta due anni e mezzo fa. Sono due

9. Ivi, p. 114.
10 P. LEFEVRE, *New filters for creation*, «Canadian theatre review», n. 52, 1987.

> cose senza alcun legame ma i temi a poco a poco si sono incontrati. La luna è un tema interessante per la mitologia, per l'aspetto scientifico e poetico. È un tema ricco, ma soprattutto è il simbolo della madre e allora dopo molto tempo ho capito che era possibile per il primo tema contenere anche l'altro.
> Poi volevo giocare, non solo nel senso di recitare [to play], ma giocare come un bambino, e allora dovevo trovare l'oggetto che permetteva la connessione tra i due temi e un giorno ho trovato per strada l'oblò di una lavatrice. Ho visto due cose: per prima cosa ho visto l'aspetto scientifico – l'oggetto per viaggiare nello spazio – poi qualcosa che mi ricordava quando ero bambino: una lavanderia a gettoni dove mi aveva portato mia madre quando la lavatrice di casa si era rotta. Allora mi sembrò la centrale della Nasa![11].

Anche *Elseneur* prendeva vita da un oggetto centrale intorno al quale si sono generate le diverse scene: è l'immagine del monolite; così Carl Fillion, scenografo di Lepage che ha inventato la scena mobile per lo spettacolo, spiega le diverse fasi di creazione e l'oggetto su cui si è basato per costruire la macchina scenica:

> Per quanto riguarda *Elseneur* il processo di creazione ha preso il via intorno ad alcuni oggetti; abbiamo lavorato partendo dal testo di Shakespeare, che però non era certo stato pensato per un unico interprete e pertanto necessitava di un adattamento. Questo adattamento non fu realizzato però preventivamente, all'inizio del processo di creazione. Abbiamo viceversa iniziato a lavorare su alcune idee, sulla forma della scena, ad esempio. Robert non sapeva esattamente cosa avrebbe fatto nello spettacolo ma aveva in mente l'immagine di un grande rettangolo, una porta. Da parte mia l'obiettivo di base era quello di riuscire a muovere i differenti spazi che componevano la scena (la cucina, la camera, le carte da gioco) intorno all'attore. Abbiamo costruito tutte le scene intorno a una specie di grande muro con una finestra al centro, ribattezzato "monolite"; abbiamo attaccato quattro cavi a ogni suo angolo e li abbiamo collegati ad un argano molto alto[12].

Gli oggetti introdotti in scena, cioè, si trasformano, diventano *altro-da-sé*; è un processo attivo di trasfigurazione dell'oggetto che fa affidamento sulla disponibilità immaginativa del pubblico, pronto a giocare e a cercare la corrispondenza tra l'oggetto mostrato e la momentanea funzione che deve assolvere – come "maschera teatrale" – in scena. Tutto è suscettibile di trasformazione:

11. A.M. Monteverdi, intervista a Robert Lepage. Montréal, giugno 2001.
12. A.M. Monteverdi, intervista a Carl Fillion, Québec City, giugno 2001.

> Queste risorse dai multipli potenziali sono esplorati nella superficie e nella profondità dai creatori che ne estraggono poesia e teatralità, ed è in funzione di queste qualità che esse penetrano nella struttura dell'opera spettacolare piuttosto che in un contenuto prestabilito. In altri termini, invece di formulare dei discorsi sulle cose a partire dalle idee (come nella creazione collettiva), i collettivi di creazione hanno riconsiderato il linguaggio teatrale lasciando "parlare" le cose stesse, esplorandole senza un "a priori"[13].

Attore-specchio-macchina

All'inizio dello spettacolo *La face cachée de la lune* il personaggio-Prologo anticipa così, extradiegeticamente, l'argomento dello spettacolo:

> Prima che Galileo volgesse il suo telescopio verso il cielo si credeva che la luna fosse uno specchio lucente le cui numerose cicatrici e contorni misteriosi non erano altro che il riflesso delle montagne e dei mari della Terra. Più tardi, nel XX secolo, i sovietici inviarono una sonda attorno alla luna. Quando la sonda restituì le immagini della faccia nascosta della luna, quella che non si era mai vista dalla Terra, l'umanità scoprì con stupore l'esistenza di un lato segnato e marcato della luna, ferito dalle numerose meteroriti e tempeste di frammenti celesti.

Dietro l'attore un enorme specchio si posiziona in verticale. La conquista della luna-specchio da parte degli americani e dei russi offre quella metafora continuata con cui Lepage costruisce il suo spettacolo. I due fratelli, Philippe e André, divisi per carattere e modi di vita, rivivono simbolicamente nei gesti e negli oggetti quotidiani la nascita, l'infanzia, il distacco e la riconciliazione: tappe tradotte visivamente, appunto, con la metafora poetica del viaggio extraterrestre, un viaggio verso la conoscenza di quello che è ancora oscuro, verso il nostro Io interiore, un viaggio che produce un radicale e insieme rigenerante, cambiamento. Come americani e russi si danno la mano nello spazio, i due fratelli si riconciliano, nel segno della madre e del suo simbolo archetipico: la luna.

In *La face cachée de la lune* la tecnologia è semplificata all'estremo. La scena costituita da un enorme specchio ruotabile e da semplici pannelli scorrevoli su binari può aprirsi e scoprire il suo lato interno "nascosto" ed è attraversata dall'attore grazie a un'apertura circolare che, in base alle esigenze narrative, può diventare oblò della lavatrice, astronave o apparecchio per la TAC; quando il corpo dell'attore è nella parte "nascosta" della scena, viene ripreso da telecamere invisibili e le immagini vengono re-

13. I. PERELLI-CONTOS, C. HÉBERT, *L'oeuvre de Robert Lepage*, cit., p. 271.

stituite in diretta, ma con effetto rallentato, sulla parete frontale, dando l'impressione di un cosmonauta che viaggia nello spazio in assenza di gravità.

Le tecnologie dell'immagine intensificano l'"effetto specchio": se ogni oggetto in scena richiama un suo doppio (o almeno un suo "sosia": la forma della luna è evocata dalla vaschetta dei pesci rossi, dall'oblò della lavatrice, da un orologio a parete; allo stesso modo la navicella spaziale dall'asse da stiro, dal *thermos* e dalla panca da *gym*[14]), le immagini in proiezione mostrano un'interiorità altrimenti invisibile. È la memoria d'infanzia, il rimosso, che si materializza e affiora in forma di luce e che fuoriesce improvvisamente dal nero della parete di fondo come un vero flashback, creando un cortocircuito temporale (e linguistico) nella narrazione teatrale. Gli spettacoli di Lepage testimoniano sempre una tardiva "fase dello specchio" dei personaggi (in psicoanalisi è una delle fasi dello sviluppo del bambino), ovvero una progressiva conquista della loro identità, e le immagini video non sono altro che quel dispositivo autoriflettente che permette di guardare "radiograficamente" dentro di noi, consegnandoci la "lastra" del nostro essere, non raddoppiandoci ma, come specchio dionisiaco, mostrando il lato oscuro (e le geografie imperfette) della nostra superficie corporea-lunare. La lacerazione prodotta da un evento drammatico (una separazione, una morte), spesso con diretti riferimenti autobiografici, segna ritualmente, in tutti gli spettacoli di Lepage, da *Vinci* a *Les sept branches de la rivière Ota*, a *Les aiguilles et l'opium*, un momento di passaggio. La visione attraverso lo specchio, uno dei giocattoli di Dioniso fanciullo, era secondo il mito greco, momento sapienziale: "Specchiarsi, manifestarsi, esprimersi: nient'altro è il conoscere", ricordava Giorgio Colli a commento dei frammenti orfici relativi alla mitica folgorazione prodotta dalla visione attraverso la superficie riflettente. Ma la conoscenza, che equivale a una rinascita, seguendo Dioniso, è dolore: "Ciò che davvero rende bifronte ai nostri occhi il volto di Dioniso è il dolore *implicito* nella rinascita: il dolore che è fatale nell'accesso alla gioia"[15].

Anche Amleto nella versione lepagiana, si "guarda dentro": nell'intimità e nella solitudine di Elsinore – luogo mentale – incontra tutti i perso-

14. Gli oggetti del quotidiano si trasfigurano, diventando "altro" dal loro uso, acquistando un'aura di poeticità a partire dalla loro forma familiare e quotidiana. Poche sedie da cucina impilate possono rappresentare (come nel caso di *A Midsummer Night's Dream*) una piramide. Dice a questo proposito Lepage: "Devi imprimere nella mente e nella memoria delle persone, gli elementi a cui sono collegati. In questo modo, quando la gente torna a casa e vede le sedie da cucina, sono diventate qualcosa di più. La memoria di quello che hai fatto crea un'aura che si ferma un po'. È importante che ti colleghi alle persone a quel livello". R. LEPAGE, *In conversation with Richard Eyre*, 10 gennaio 1997, in www.nt-online.org/platforms/robertlepage.html (sito del National Theatre di Londra).

15. F. JESI, *Materiali mitologici*, Torino, Einaudi, 1979, p. 127.

naggi generati da lui stesso, ombre e proiezioni freudiane (ovvero, proiezioni video) delle proprie angosce, delle proprie ambiguità (il femminile) che altro non sono che sezioni del proprio volto (dettagli ingigantiti da un occhio elettronico). La scena scava dentro la personalità di Amleto solo, il quale grazie alle telecamere e agli effetti mixer in diretta può specchiarsi interiormente e scoprire la "folla" (oltre che la follia) che alberga dentro di sé. Altrove, personaggi tratti dalla Storia (Leonardo da Vinci, Jean Cocteau, Frida Kalho) fungono da "specchio" per il protagonista, che con loro si confronta nei momenti di crisi per ritrovare orientamento e identità smarriti; il teatro diventa un'esortazione alla scoperta (geografica ed extraterrestre!) del lato nascosto del nostro Io.

Se l'elettronica in scena serve a evidenziare questo percorso di "illuminazione", di recupero della memoria e di acquisizione di verità e conoscenza, la macchina scenica nel suo insieme (l'apparato scenografico mobile) è quel mondo inesplorato che contiene la mappa del dna del personaggio, le sue informazioni vitali; una scena che ha equivalenze antropomorfe e che, quale doppio speculare del personaggio, nasconde le sue memorie intime e le sue paure ma anche le verità che attendono di essere "scoperte" (ricordando l'etimologia della parola verità, *a-letheia*, togliere il velo). La scena è corpo anatomicamente da smembrare o esaminare chirurgicamente con una sonda affinché riveli i propri misteriosi lati oscuri e rilasci nuovo respiro, letteralmente "facendo luce", perché la conoscenza è prima di tutto, seguendo una metafora cara ai greci (e una etimologia indoeuropea) luminosa[16].

Il teatro permette di rendere visibile ciò che non è visibile a occhio nudo.

La scena-corpo si lascia incidere da segni di luce, da molte scritture; sulla sua superficie, come nelle antiche grotte, ombre e grafiti luminosi raccontano storie mitiche di trasformazioni, storie lunari e storie terrestri. La narrazione teatrale si esprime con similitudini elementari, ovvero si identifica contemporaneamente con la dissezione chirurgica e con il processo fotochimico e elettromagnetico; indagare il nostro passato, conosce-

16. *Sophos*= saggio deriva dal greco *phaos*=luce, in sanscrito *bhasas;* entrambe le parole, secondo Emanuele Severino, sono costruite sulla radice indoeuropea **bha* che significa luce; come afferma Mastropasqua: "L'*essere nel suo illuminarsi* può definire il dionisismo. Cercando la verità nelle profondità dei sensi, nella furia dell'agitarsi delle cose, Dioniso "parla" di *physis* nel suo significato originario legato strettamente a saphés (=chiaro) e *sophos* (=saggio). [...] A cosa allude Eraclito con l'espressione 'le cose non dette e non nascostÈ se non al fatto che la verità è 'segno' divino posto sotto gli occhi di tutti, ma che essa diventa chiara (saphés) solo per chi è sapiente (sophos), colui che 'ha imparato a guardarÈ? La verità è la *physis* stessa, natura e luce, a cui si volsero interroganti i primi filosofi. Essa è l'oggetto della rivelazione dionisiaca che si manifesta nelle proprietà dinamiche degli enti". F. MASTROPASQUA, *Attore e Sibilla*, in *Metamorfosi del teatro*, Napoli, Esi, 1998.

re psicoanaliticamente il proprio inconscio, come per il protagonista de *La face cachée de la lune*, equivale ad aprire un armadio oppure a bucare il buio con una luce artificale. Nella scena di Lepage, fatta seguendo Leonardo, di "sembianti di lumi e ombre", il momento della scoperta della verità è equivalente alla folgorazione del flash della fotocamera (come in *Les sept branches de la rivière Ota*: ciò che non è possibile dimenticare è quell'enorme luce che ha dato inizio alla devastazione della bomba atomica a Hiroshima), il ricordo lascia una traccia impressa nella lastra radiografica, mentre la morte non è niente altro che neve del televisore non sintonizzato.

Equivalenze tra vita interiore e mondo tecnologico: più che protesi, le tecnologie nell'universo lepagiano sono creature addomesticate, le loro forme rassicuranti e familiari. La scrittura scenica si scarnifica andando a costruirsi nello spettacolo, come nell'arte dell'oralità primaria, unicamente per similitudini concrete, mai astratte, per somiglianza di materiali e forme, per analogia di funzioni, di azioni, di senso, per giochi linguistici: "Le théâtre de l'image de Lepage rejoint la technologie par la voie de la metaphore"[17].

Questo esprimersi attraverso "unità intuitive", immagini o figure sematiche analogiche che spostano continuamente la storia da un piano individuale a quello universale (la finitezza umana, il cosmo che ci contiene, la vita come il travagliato viaggio di conoscenza), riporta la narrazione teatrale a quel mondo arcaico pre-tragico, all'epica omerica, alla letteratura che precede il pensiero astratto e razionale, in cui, come ricorda Bruno Snell, le metafore avevano valore originario e carattere di necessità:

> Il "sapere" (*eidenai*) era un aver visto; il "conoscere" (*ghignoskein*) era in relazione al vedere, il comprendere (*sunievai*) al sentire; "l'intendersi di qualcosa" (*epistasthai*) alla conoscenza pratica[18].

Bruno Snell così spiega la visione del mondo e la concezione dell'uomo greco che tali tecniche narrative sottendevano:

17. "Il teatro d'immagine di Lepage si ricongiunge alla tecnologia per mezzo della metafora", in I. PERELLI-CONTOS, C. HÉBERT, *L'écran de la pensée ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage*, in B. Picon-Vallin (a cura di), *Les écrans sur la scène*, cit., p. 203.

18. B. SNELL, *Similitudine, paragone, metafora, analogia; il passaggio dalla concezione mitica al pensiero logico*, in *La cultura greca*, Torino, Einaudi, 1963, p. 282. Ricordiamo il frequente ricorso retorico alle figure analogiche (le immagini metaforiche e le similitudini, quest'ultime ben più frequenti) nella letteratura trobadorica provenzale, nella poesia alfonsina, nel canzoniere riquieriano, nel genere popolare delle *cantigas* profane e nella lirica dantesca. Sull'argomento cfr. V. BERTOLUCCI, *Morfologie del testo medioevale*, Bologna, Il Mulino, 1989.

> L'uomo può vedere la roccia antropomorficamente, solo in quanto vede petromorficamente se stesso. È solo interpretando la roccia secondo la propria natura che l'uomo riesce ad intendere un proprio atteggiamento e trova un'espressione adeguata a esso[19].

Le tecniche video permettono al regista di raccontare la storia attraverso una forma narrativa semplificata che va oltre le parole e i dialoghi, per passare attraverso l'immagine senza altre mediazioni.

La scena è dispositivo mobile, costruito come la *fabrica* del corpo umano, in cui il soggetto che la abita ne è fondamentale ingranaggio-articolazione. La scena, fatta craighianamente di luce e in continua trasformazione di forma e di senso, si avvicina al valore di maschera greca. Come ricorda Kerény:

> La maschera rende visibile la situazione umana tra un'esistenza individuale e un'esistenza più ampia, proteiforme, che abbraccia tutte le forme [...]. La maschera è un vero strumento magico che in qualsiasi momento rende possibile per l'uomo di rendersi conto di quella situazione umana e di ritrovare la strada verso un mondo più ampio, più spirituale, senza abbandonare, tuttavia il modo di una esistenza fusa nella natura[20].

La scena di Lepage è anche dispositivo "arcaico", imperfetto e persino pericoloso, "macchina e macchineria al tempo stesso (nel senso della *mechané* greca)"[21], come per Ronconi, è

> una macchina leonardesca invece che futurista, rudimentale, antitecnologica, d'ingegneria artistica, piuttosto che simbolo apologetico del mito tecnologico moderno; macchina che smentisce ironicamente la perfezione del congegno e continua a giocare al modo antico[22].

Lepage, lontano dal proporre un universo fantascientifico dove tecnologie sofisticate sovrastano economie e saperi e sostituiscono definitamente l'uomo, e lontano dal proporre il suo teatro come la versione popolare dell'ideologia della "fine della storia", propende piuttosto per una soluzione formale di stampo fondamentalmente modernista e umanista. La tecnologia nel teatro di Lepage non è mai fine a sé stessa e non mette affatto in discussione l'impianto teatrale nel suo complesso (il concetto di

19. *Ibidem*.

20. K. KERENY, *Miti e misteri*, Torino, Einaudi, 1979.

21. Si tratta della definzione che A.M. Duguet dà dei "dispositivi" delle installazioni video: vedi A.M. DUGUET, *Dispositivi*, in A. Amaducci (a cura di) *Video imago*, «Il nuovo spettatore», n. 15, 1993, p. 193.

22. A. BALZOLA, *La scena televisiva secondo Luca Ronconi*, «Il castello di Elsinore», n. 18, 1993, p. 93.

rappresentazione, la funzione dell'attore, la narrazione). La riproposta centralità del soggetto, la supremazia dell'umano rispetto al suo simulacro in video, la forma compiuta della storia (che richiama la tradizione del romanzo di formazione), le caratteristiche della macchineria scenotecnica, la scena concepita per consentire una integrazione tra i linguaggi (come nel *teatro della totalità* di Moholy Nagy), delineano uno scenario difficilmente ascrivibile al mondo della postmodernità, e per nulla simbolo di una nuova éra *post-human*. Se il mondo nel quale Lepage ambienta le sue storie appare dominato da una tecnologia in forma di "visione" e di "immagine", questa però non ha spezzato le determinazioni naturali dell'essere umano: le ha semplicemente raddoppiate, costituendo per i personaggi, più che una compiuta "seconda natura" o alienazione nella sfera tecnologica, un surreale dialogo tra "vivi". Lepage parla significativamente di una doppia impressione che l'attore deve produrre in relazione alle tecnologie dell'immagine in scena: "Deve essere un attore 'scenico', e deve essere anche 'schermico', cioè deve essere cosciente sia della sua ombra sia della sua presenza fisica, deve costruire la sua immagine bidimensionale"[23].

La scena tecnologica integrata (e multimediale) di Lepage ha molte affinità, se non addirittura parentele, con i principî della "scala umana dell'architettura" e della "composizione organica" formulati da Lloyd Wright, protagonista del suo spettacolo *La géométrie des miracles*. È proprio Wright che sembra incarnare il nume tutelare della scena tecnologica lepagiana: la sua architettura organica riconduceva a unità natura e uomo, terra e cemento: "Con la risorsa dell'architettura organica, l'uomo è un elemento nobile, degno del proprio ambiente, elemento integrale non meno degli alberi, i corsi d'acqua o i costoni di roccia che sono le colline"[24]. Ed ancora: "Sempre, nell'architettura organica, ho adoperato la macchina ed ho sviluppato un sistema costruttivo che procedeva *dall'interno all'esterno*, accordando l'edificio alla natura sia dell'uomo che della macchina"[25].

Nel teatro di Lepage trovano spazio un'ideale conciliazione degli opposti (immagine bidimensionale e corpo tridimensionale) e un'armonica

23.L. FOUQUET (a cura di), *Du théâtre d'ombres aux technologies contemporaines. Entretien avec Robert Lepage*, in B. Picon-Vallin, *Les écrans sur la scène*, cit., p. 326.

24. F. LLOYD WRIGHT, *La città vivente*, Torino, Ed. di Comunità, 2000, p. 64. Nel libro Wright espone i principi della utopica città "Usoniana", elencando le diverse funzioni e i diversi edifici da adibire alla vita pubblica; è interessante la sua riflessione sulla qualità del nuovo teatro che dal suo punto di vista dovrebbe avere un'ottica panoramica "cinematografica": "Il teatro non sarebbe più come alle sue origini tutto intorno. Il palcoscenico stesso sarebbe cicloramico e se occorresse, panoramico, e sempre più una macchina automatica che darebbe al teatro quella plasticità di cui il cinematografo si è già appropriato". Ivi, p.183.

25. ID., *Testamento*, Torino, Einaudi, 1963, p.128.

condivisione di "spazi" nonché una perfetta integrazione, unitaria e paritaria, di tutti gli elementi del linguaggio teatrale – ivi compresa l'elettronica – che non rimangono relegati a una brillante prova d'attore da un lato o a una strabiliante sperimentazione di video-performance dall'altro.

L'arte è un veicolo.

"L'arte è un veicolo": questa frase è stata spesso usata dai critici per definire o sintetizzare il lavoro di Lepage. Viene pronunciata in *Vinci* dal personaggio-prologo: può essere intesa in senso letterale (come "mezzo di trasporto": c'è sempre un viaggiare da parte dei protagonisti, per lo più dall'America all'Europa) o per traslato, come sinonimo di *trasformazione*; in questo caso si tratterebbe di una sorta di viaggio interiore nel senso spirituale inteso dalle religioni orientali[26].

Gli spettacoli di Lepage mostrano, quindi, sempre un viaggio, reale, simbolico o figurato: il viaggio-trasformazione è del personaggio ma anche dell'autore, dello spettatore, e infine dello spettacolo stesso. Viaggio interiore, intimo, verso una rinnovata consapevolezza di sé per il personaggio, veicolo di comunicazione per il regista, trasfigurazione di forma per lo spettacolo. Il rapporto tra America ed Europa è sintetizzato negli spettacoli dai viaggi intercontinentali dei personaggi, reali o fittizi. Da *Vinci* a *Les Plaques tectoniques* il personaggio subisce nel corso della pièce una vera trasformazione, esteriore e interiore, grazie a un salvifico rispecchiamento con l'altro-da sé. Il tema comune a tutti gli spettacoli è proprio quello del vedersi dentro, del guardarsi come non ci siamo mai visti, del capire le angosce che ci assillano e le contraddizioni della nostra vita per superarle. Il motivo di partenza – soprattutto degli spettacoli "solo" di Lepage – è sempre una rottura, di natura affettiva, psicologica o morale; *il dramma sociale* – ricorda Turner – *inizia da una perdita*[27]: il dramma, letto in senso rituale e antropologico, è infatti secondo Turner, "unità di processo anarmonico o disarmonico che nasce in situazioni di conflitto" e nella sua forma tipica ha quattro fasi principali di azione pubblica che sono:

26. Il buddismo parla di Piccolo Veicolo e di Grande Veicolo che corrispondono a Hinayana e Mahayana ovvero, le due grandi dottrine fondate su un sistema inteso alla salvezza o personale o di tutta l'Umanità: quest'ultimo è il Grande Veicolo verso la liberazione, verso la verità.

27. V. TURNER, *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 149. Secondo la tesi antropologica di Victor Turner "i principali generi di performance culturale (dal rito al teatro al cinema) e di narrazione (dal mito al romanzo) non solo hanno origine nel dramma sociale ma da esso continuano a trarre significato e forza". Ivi, p. 178.

1 Rottura con i normali rapporti sociali.
2 Crisi durante la quale la rottura tende ad allargarsi.
3 Azione riparatrice – dal consiglio personale alla meditazione -.
4 Reintegrazione.

In *Dal rito al teatro* e in *Antropologia della performance*, Turner espone questo tema del dramma sociale, che ha luogo quando nell'ambito della vita quotidiana di una comunità si crea una frattura nelle tradizionali norme del vivere che genera un'opposizione, la quale a sua volta si trasforma in conflitto. Questo, per essere risolto, necessita di una rivisitazione critica dei particolari aspetti dell'assetto socio-culturale fino ad allora legittimato.

Una rottura inaugura, quindi, il "social drama". La crisi apre il momento della "fase drammaturgica":

> Per me la fase drammaturgica comincia quando nel flusso quotidiano dell'interazione sociale si sviluppano le *crisi*. Così, se la vita quotidiana è una specie di teatro, il dramma sociale è una specie di metateatro, cioè un linguaggio drammaturgico operante su quel linguaggio di cui ci si serve nel processo sociale abituale per interpretare i propri ruoli e affermare la propria condizione[28].

Il protagonista di *Vinci*, Philippe, percorre tutte queste tappe: è un artista insoddisfatto (*rottura*), vuole mantenere la propria integrità morale, medita il suicidio (*crisi*). Soffre per l'impossibilità di realizzare i propri sogni artistici e decide di fare un viaggio in Europa, allontanandosi dalla propria comunità alla ricerca di una risposta (*azione riparatrice*). Parigi, Londra, Firenze e infine Vinci, paese natale di Leonardo, sono le tappe successive di un processo che conduce il protagonista verso la personale liberazione, verso la consapevolezza (*reintegrazione*). Secondo uguale schema potrebbe essere letta la storia di Madeleine, la protagonista di *Les Plaques tectoniques*, la cui partenza dal Canada all'Italia (Venezia) è determinata da una delusione d'amore giovanile e dopo un percorso travagliato dove incontrerà una donna a cui si legherà affettivamente ma che morirà suicida, cercherà nell'arte di ricomporre il "puzzle" della propria dimensione interiore (aiutata anche da una psicoterapeuta) alla ricerca del pezzo mancante alla propria felicità.

Il protagonista dunque, come nella migliore tradizione del *romance* (il romanzo borghese di formazione, o *Bildung*), rinasce a nuova vita, cambia condizione, subisce un "processo di miglioramento" (una "trasforma-

28. V. Turner, *Antropologia della performance*, cit., p. 150.

zione d'aspetto", secondo Todorov) e alla fine della storia non è più uguale all'inizio[29].

Tutti gli spettacoli "solo" di Lepage iniziano da una mancanza, uno squilibrio, (l'*hamartia* greca), da un lutto (in *Vinci* Philippe è spinto all'idea del viaggio dalla morte per suicidio dell'amico Marc; in *Les aiguilles et l'opium* il protagonista vive l'angoscia dell'abbandono da parte del suo amore), da un delitto (*Polygraphe*); in alcuni casi tale dramma sarebbe rivelatore di episodi autobiografici estremi e dolorosi. *La face cachée de la lune* è nato dall'episodio della morte della madre del regista associata, scenicamente, all'immagine della luna, simbolo del femminile in tutte le tradizioni.

Elseneur è stato ispirato, prima ancora che dall'*Amleto* di Shakespeare, dalla morte del padre. In fondo il capolavoro di Shakespeare inizia proprio con la storia di una tragica perdita:

> Oltre all'idea di "montaggio" e oltre al mio interesse per il testo, la morte di mio padre nel 1992 ha rinnovato il mio interesse di vecchia data per *Hamlet*. Ero in una certa situazione, ossessionato dallo spirito di mio padre e mi sono trovato a interrogarmi sulla relazione con mia madre, con i miei fratelli, sulla questione dell'eredità e così via. I miei spettacoli "solo" spesso hanno a che fare con la perdita di una persona amata – il suicidio di un amico in *Vinci*, la perdita di un amore in *Les aiguilles et l'opium*. Così l'idea di avere a che fare con la morte di mio padre sembrava adattarsi perfettamente ad un modello ricorrente. Il contesto mi trascinò naturalmente nel dramma di Shakespeare[30].

L'aspetto autobiografico porta a una sorta di "terapia dell'autore" attraverso lo spettacolo. La storia che si narra parte da una vicenda personale e intima; James Bunzli ha per primo dedicato numerosi studi al tema dell'autoritratto negli spettacoli *solo* di Lepage e ha dimostrato come nei protagonisti sia sempre possibile riconoscere l'onnipresente figura del loro creatore e interprete:

> Si potrebbe notare come tutti i personaggi degli spettacoli "solo" non siano altro che sfaccettature del personaggio autobiografico centrale. A loro volta tutti i personaggi – compresi quelli centrali – sono delle sfaccettature dello stesso Lepage. Gli spettacoli "solo" costituiscono un tentativo di costruire metaforicamente una identità personale[31].

29. Possiamo notare l'affinità di struttura morfologica e di "funzioni" della drammaturgia lepagiana con la narrativa epica ed eroica tipica della cosiddetta "trama di rivelazione" (secondo la ben nota distinzione di Friedmann) del *romance*. Secondo Frye tale forma letteraria deriverebbe dal racconto popolare e cavalleresco (la vita come *quest*).

30. R. Charest, *Connecting flights*, cit., p. 169.

31. J. Bunzli, *Décalage et autoportait dans les spectacles solos de Robert Lepage*,

Il tema autobiografico, quindi, quale spunto iniziale per la creazione teatrale, si rivela di fatto una costante degli spettacoli "solo" di Lepage (*Vinci, Les aiguilles et l'opium, Elseneur, La face cachée de la lune*). Il dolore personale e la sofferenza influiscono nella scelta del cosa raccontare, e attraverso il teatro l'artista catarticamente, si "libera":

> È sicuro che tutti facciamo spettacoli un po' per terapia. Io sono arrivato così al teatro [...]. Il teatro mi ha aiutato a trovare me stesso. Tutti gli spettacoli, di tutti i generi, sono sempre una terapia anche se non credo che risolvano granché. Voglio dire che si tenta sempre di guarire se stessi attraverso un'opera e si trovano delle risposte, ma non guariscono il male d'amore. Quando il mio compagno mi ha lasciato è stata dura, e ho fatto uno spettacolo per allontanarlo. Ritornato a Montréal, ho constatato che di fatto, era necessario investire personalmente in ciò che si fa, raccontare delle cose vere; queste finiscono per assestarsi, finiscono per prendere una forma artistica. Ma non fai questo per migliorare la sorte della gente, per risolvere i tuoi problemi, ho capito anche questo. Si lavora in un ambiente in cui si crede che sia la sofferenza a generare necessariamente la creazione artistica. Benché non ne fossi affatto felice ho scoperto che c'è una grande ricchezza per esempio, nella solitudine. Quando ho scritto *Les aiguilles et l'opium*, avevo soltanto l'abbandono da raccontare: l'abbandono da parte di Dio, l'abbandono dall'altro, l'abbandono dei proprio mezzi di artista, e questo discorso è ancora valido, anche se non è più necessariamente ciò che vivo in questo momento[32].

Il metodo adottato per creare la giusta distanza da un episodio specifico (gli interrogativi morali, la perdita di un amico, del padre o della madre, una crisi d'amore) e contemporaneamente per mantenere quel fondo di vissuto autentico e trasformare la *confessione* in parte di una memoria e di un'esperienza collettiva, è la creazione di una coppia di personaggi legati tra loro da relazioni diverse. Alla figura centrale di chiaro rimando autobiografico si affianca spesso non un vero antagonista, ma uno o più *alter ego* (anche in forma di doppi elettronici) che assumono talvolta le vesti di un personaggio storico famoso o di coppie famose (Leonardo,

"Annuaire théâtrale", 1996, p. 239. Il pericolo di una lettura critica di questo genere, è però quello di confondere tra esperienza biografica e finzione artistica, operando una sorta di psicoanalisi dell'autore attraverso l'opera o di interpretazione dell'opera attraverso l'autore stesso (come il cosiddetto metodo della psicocritica introdotto da Charles Maurin, in base al quale le costanti individuate all'interno delle opere rimanderebbero sempre, in ultima istanza, all'inconscio del loro autore. Sull'argomento vedi F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987).

32. J. Féral, *L'attore deve avere sete di sapere*, cit., pp.293-294. Dissentendo in parte dalla traduzione italiana, ho modificato alcune frasi, confrontando direttamente l'intervista originale in francese.

Cocteau, Davis, Frida Kalho/Diego Rivera, Georges Sand/Frederic Chopin). Cocteau incarna l'ideale di artista secondo Lepage:

> Jean Cocteau è un uomo con il quale davvero mi identifico. Quando scrissi *Les aiguilles et l'opium* mi resi conto quanto fosse facile lasciarsi scivolare dentro le sue idee e la sua poesia [...]. Egli non era esattamente un surrealista. Era stato collocato tra i surrealisti all'epoca, ma possiamo dire che era un surrealista poetico. Ecco cos'era, era il principe dei poeti. Mi riconosco nella sua immaginazione, nella sua ricerca spirituale[33].

Lo svolgimento degli spettacoli mostra *sempre* non il contrasto tra personalità diverse ma la convivenza di un conflitto individuale interiore, di un'identità sfaccettata e complessa, di una difficoltà di comunicazione interpersonale: "La frammentazione di identità permette a Lepage di bilanciare persona e personaggio in una negoziazione complessa di sé e altro-da-sé nel quale nessuno dei due prende il sopravvento sull'altro"[34]. Il duplice o molteplice binario della narrazione risulta tanto più complesso in quanto, appunto, si tratta di spettacoli concepiti per un unico attore in scena; sono le storie stesse ad evocare, dunque, lo spettro della tecnologia. Le macchine tecnologiche produttrici di immagini, gli apparati elettronici, i pannelli, gli schermi, sono sempre, infatti, metafore dello *sguardo*, interiore o moltiplicato, intervengono a mostrare il rimosso, la *faccia nascosta della realtà,* esattamente come i personaggi, storici o immaginati, chiamati in causa come testimoni-antagonisti, non sono altro che proiezioni (specchio o riflesso) di un io interiore clamorosamente sdoppiato e letteralmente spaccato in due, che reclama una sua propria esistenza: "Ero solito riflettermi nel suo coraggio, era il mio specchio e oggi è morto", così Philippe, il protagonista di *Vinci*, parla dell'amico Marc, morto suicida. Se in *La face cachée de la lune* i personaggi-specchio sono i due fratelli, uniti nel liquido amniotico e dal cordone ombelicale della madre ma separati nella vita, in *Les aiguilles et l'opium* è il protagonista che rivive il proprio dramma d'amore sulla falsariga di ben note storie di dipendenze (Cocteau) e di passioni e separazioni (Miles Davis e Juliette Gréco).

La creazione infinita.

Alla trasformazione dei personaggi corrisponde una trasformazione dello spettacolo stesso, che nel corso degli anni si evolve anche radical-

33. Intervista a Robert Lepage realizzata per il sito www.anamorphoses.com

34. J. Bunzli, *Autobiography in the house of mirrors: the paradox of identity in the solo shows of Robert Lepage* in J.Koustas, J.Donohoe (a cura di), *Theatre...*, cit., p. 22.

mente. L'opera diventa un processo di riassestamento continuo, qualcosa di vivo, mai definitivo; è un work in progress.

La trilogie des dragons ha avuto tre versioni ufficiali: la prima, che durava trenta minuti per ciascuna delle tre parti di cui era composta, fu presentata a Québec City nell'autunno 1985. Una seconda versione, maggiormente elaborata (che durava tre ore in tutto), debuttò nella primavera del 1986 a Toronto. La versione finale fu costruita come tre parti di due ore ciascuno e presentata a Montréal al Festival des Théâtre des Amériques nel 1987. *Le plaques tectoniques,* creato con Marie Gignac nel 1988, ha avuto tre diverse "fasi" di creazione, molti problemi nell'allestimento e svariati cambi di attori, tanto che la prima all'interno del Festival des Théâtre des Amériques fu cancellata. La versione definitiva viene considerata quella allestita al National Arts Centre di Ottawa, in francese e in inglese, dopo tre anni di lavoro:

> Lo spettacolo si è fatto via via più puro, più semplice. Ancora una volta questi sono la gioia e il vantaggio del teatro: non lo si appende a un chiodo, non lo si manda nelle sale come un film, che finisce là. Il teatro si purifica continuamente [...]. Così levi la tal cosa, ne butti via un'altra. Certo alla fine ci si ritrova con tante cose buttate in giro: ma questo è il processo creativo, lo spettacolo[35].

Anche *Les sept branches de la rivière Ota* avrà nel corso degli anni ben quattro diverse versioni con numerosi e sostanziali cambiamenti[36].

La realizzazione è dunque sempre provvisoria per definizione. "L'opera per me è sempre un *non finito*", afferma Lepage. "Lo spettacolo è sempre una questione di spazio e di tempo: quando è stata fatta e dove è stata fatta". Questo significa che anche dopo la prima presentazione pubblica la forma dello spettacolo continua a modificarsi, si evolve con le nuove idee, con motivi e con tematiche con cui l'autore viene in contatto. "La forma", come affermava Carlo Ludovico Ragghianti in riferimento a ogni manifestazione del linguaggio visivo, "si identifica col suo processo costruttivo"[37].

35. J. Féral, *L'attore...cit.*, p.297.

36. I. Perelli-Contos e C. Hébert hanno analizzato nel dettaglio la terza versione di *Les sept branches de la rivière Ota* (maggio 1996), nel saggio monografico *L'écran de la pensèe* inserito nel volume curato da B. Picon-Vallin, *Les écrans sur la scène.* Gli autori ricordano significativamente che dalla prima fase fino all'ultima, a cui avevano assistito (1995-1997) comprese le prove pubbliche, la trama narrativa non ha mai cessato di essere modificata. Lo spettacolo si è andato amplificando, arricchendosi di storie e di personaggi. Confrontando le principali modifiche gli autori affermano che "la trama narrativa si forma e si trasforma in funzione delle relazioni che cambiano sempre e che si stabiliscono nel percorso tra i personaggi e gli altri elementi della creazione".

37. Viene in mente, a questo proposito, la teoria della formatività dell'*Estetica* di Luigi

Lo *stage designer* Carl Fillion, parlando di *Elseneur*, racconta dell'impossibilità tecnica e materiale di raggiungere una forma definitiva per lo spettacolo, per ogni spettacolo:

> Noi partiamo da un'idea di base e poi procediamo in avanti, al passo successivo, magari costruendo un nuovo modello, un prototipo più efficiente, più complesso, con caratteristiche adeguate all'evoluzione dello spettacolo sulla base di quello che abbiamo verificato fino a quel punto. Durante questo processo appare anche il testo e possono essere fatte delle continue verifiche nell'interesse del lavoro compiuto; Lepage ritocca in ogni momento testo, successione di scene e soluzioni visive anche molto tempo dopo la prima dello spettacolo, costringendo continuamente l'intera équipe a trovare soluzioni tecniche che adattino la macchine alle esigenze drammaturgiche del regista [...]. Un passo importante nel processo di creazione avviene durante la messa in scena dello spettacolo; infatti una delle caratteristiche degli spettacoli di Lepage è proprio che a decorrere dal debutto, in genere ci vuole più o meno un anno di rappresentazioni durante il tour mondiale, prima che attraverso costanti modifiche e adattamenti lo spettacolo possa considerarsi realizzato nella sua forma definitiva. Il lavoro per ottenere la sua forma è relativamente veloce, in genere richiede otto o nove mesi, ma poi le scene vengono quasi sempre cambiate, adattate e perfezionate tra una replica e l'altra fino ad arrivare alla completa maturità dello spettacolo, che in genere si ottiene, appunto, dopo un anno di continui aggiustamenti[38].

Ogni successiva versione non si può considerare né definitiva né imperfetta: è semplicemente la forma ritenuta valida in quel momento e per il paese in cui viene rappresentata e va letta e interpretata nella sua continuità, nella sua temporalità: "Uno spettacolo non è mai pronto", ricordano Irene Perelli-Contos e Chantal Hébert:

> La rappresentazione stessa è un processo in movimento [...]. E il cambiamento è legato alle reazioni delle persone durante e dopo le rappresenta-

Pareyson, in cui si espone la teoria estetica secondo la quale l'opera d'arte è "forma formata" e "forma formante" insieme; l'opera include al suo interno anche l'intero processo di creazione: nell'arte intesa come "produzione e invenzione insieme, che fa inventando il modo di fare, giunge a realizzare per tentativi e produce opere che sono forme, l'opera agisce già come formante prima ancora di diventare formata". L. Pareyson, *Teoria della formatività*, Milano, Bompiani, 1996, p. 75. Pareyson riprende il pensiero di Carlo Ludovico Ragghianti sulla spazio-temporalità intrinseca delle arti visive (all'interno del quale e proprio in virtù di questo, e contro la distinzione lessinghiana di Arti dello spazio e Arti del tempo e le concezioni spazialistiche del Wolfflin, Ragghianti inserisce anche il teatro, il cinema e la danza). Sul tema vedi: C. L. Ragghianti, *Arti della visione*, Torino, Einaudi, 1952.

38. A.M. Monteverdi, intervista inedita a Carl Fillion, cit.

zioni, reazioni che permettono di sentire ciò che è commuovente per lo spettatore e di cogliere i fili invisibili che tengono insieme lo spettacolo[39].

La trasformazione non indica immaturità o incompletezza, rientra nella natura stessa della rappresentazione teatrale. L'avventura della creazione è un viaggio di cui non si conosce la destinazione, la cui direzione non è prestabilita: "Non si porta uno spettacolo verso una data direzione, si lascia che sia lo spettacolo a condurci"[40]. Se si sapesse sin dall'inizio dove va lo spettacolo, il viaggio sarebbe poco interessante e l'avventura non esisterebbe più; l'*hazard* rientra nelle possibilità di sviluppo della scena, concepita come qualcosa che si evolve grazie anche agli eventi imprevedibili che si possono incontrare senza averne alcuna previsione:

> Tutti credono che l'artista è colui che fa l'invenzione di tutto; in parte è così, l'artista ha una certa concezione dell'opera, ma il 50% è assolutamente dovuto al caso. Io devo lasciare nello spettacolo, spazio per gli "accidenti", a tutto quello che può accadere.

Questa modalità di sviluppo quasi "organico" dell'opera, all'inizio ancora inconsapevole, è importante ai fini del "viaggio" dell'autore stesso: "Purtroppo il teatro è retto dall'idea che un regista sappia sin dall'inizio dove si vada e cosa si vada a dare"[41]. La creazione artistica intesa come "viaggio interminabile", come "un'avventura in cui ci imbarchiamo con molte domande, ma virtualmente senza risposte"[42], è una delle immagini preferite da Lepage: "È così incredibile che, pur restando fermi in uno stesso spazio scenico, si cambi luogo e tempo, si viaggi all'infinito. Sono le metamorfosi effettuate sulla scena che permettono questo viaggio"[43].
Se la creazione interminabile è uno dei motivi costitutivi dell'opera, questa diventa anche un labirinto da cui è impossibile uscire. Questa particolare modalità creativa implica un "contagio":

> Come in una reazione a catena, ogni trasformazione (degli oggetti, dei personaggi, della trama narrativa) ne provoca delle altre che toccano tutti i livelli della creazione, nella quale le diverse versioni *in progress*, presentate alla fine di ciascuna tappa della sua elaborazione, sono soprattutto funzioni di queste trasformazioni interne, altrimenti dette "la dinamica delle forme". Prodotti per caso o per necessità per tutto il processo della creazione, queste trasformazioni portano, durante il percorso, all'eliminazione

39. I. PERELLI-CONTOS, C. HÉBERT, *La tempête Robert Lepage*, cit., p.65.
40. Cit. da I. PERELLI-CONTOS, C. HÉBERT, *L'oeuvre de Robert Lepage*, cit., p.268.
41. I. PERELLI-CONTOS, C. HÉBERT, *La tempête Robert Lepage*, cit, p. 64.
42. R. CHAREST, *Connecting flights*, cit., p. 21.
43. Ivi, p. 161.

> di certi elementi, allo "stoccaggio" di altri, alla creazione di qualche altro e di conseguenza, ad una (ri)trasformazione dello spettacolo[44].

Lo spettacolo viene creato anche grazie al contributo del pubblico invitato a partecipare in maniera attiva e critica, che diventa così, in parte, responsabile della trasformazione dello spettacolo: "Il solo modo di fare una cosa bella, completa, intelligente", ricorda Lepage, "è con il pubblico, il teatro non è una cosa che si può fare unicamente in studio!"
Lo spettatore secondo Lepage *scrive* lo spettacolo insieme con l'autore:

> Bisogna invitare lo spettatore sulla scena [...]. Lo spettatore partecipa perché lo spettacolo si sviluppa a contatto con lui [...]. È in seguito al confronto con il pubblico che si scrive. Non si scrive per fare piacere a lui, ma si ascolta quello che lui stesso ci rimanda [...]. Per me [...] la prima di uno spettacolo, è il primo giorno di scrittura, è in quel momento che comincia, tutto il resto non è nient'altro che un lavoro preparatorio[45].

Le prove sono momenti di verifica attiva, di apertura, in cui gli spettatori sono tenuti a commentare e criticare e a prendere parte al processo di creazione: "Per me è importante la presenza dello spettatore", ricorda Lepage, "ho bisogno di un confronto diretto con lui, di un *dialogo*, fare la scoperta *con* il pubblico. In questo modo il materiale è più ricco, più interessante".
E ancora:

> All'inizio lo spettacolo è molto superficiale: nelle prime proposte si tocca l'argomento ma in superficie. *Les sept branches de la rivière Ota* l'ho scritto per tre anni e infatti per tre anni l'ho rappresentato. Certamente, ci sono dei momenti in cui non si è sulla scena, in cui ci si riunisce intorno a un tavolo per discutere come sarebbe meglio mettere questa o quella cosa, ma è solo nel momento del confronto col pubblico che si scrive[46].

La fine del processo creativo si inscrive in un momento di riflessione, in una comprensione razionale del materiale cui è stata data precedentemente forma:

> Per tutto il processo creativo, lotti e cerchi, e a un certo punto apri una porta, inventi una scena, un movimento, un'immagine. Qualche volta è meraviglioso, ma poi rimane sulla superficie, una bella invenzione, niente

44. I. PERELLI-CONTOS, *L'oeuvre de Robert Lepage*, in *Le théâtre québecois*, cit., p. 268.
45. P. HIVERNAT, V. KLEIN, *Histoires parallèles. Entretien avec Robert Lepage*, «Les Inrockuptibles», n. 77 (ottobre-novembre), 1996, pp.29-31.
46. *Ibidem*.

di più. Talvolta, senza rendertene conto trovi qualcosa che tocca il pubblico, e persino qualcosa che trasforma il pubblico. Ma non si ha controllo su quello. Picasso diceva che l'obiettivo di un artista è scoprire le cose e poi rendersi conto di cosa siano. È assolutamente vero. Ci può essere un divario enorme tra intenzione e risultato [...]. Dobbiamo imparare ad accettare che la comprensione arriva dopo il fatto[47].

Il coinvolgimento del pubblico cui spesso si richiama Lepage è strettamente legato alla modalità di creazione continua, ed è ancora un lascito del teatro di ricerca. Il Living Theatre, il Bread and Puppet, l'Open Theatre, il Performance Group hanno sperimentato, sia pure con modalità molto differenti (ed estreme), il protendersi del palcoscenico verso la platea a includere, idealmente o concretamente, lo spettatore nell'azione scenica, attraverso incursioni, sollecitazioni all'azione, *environment* o teatralizzazioni di cortei di protesta[48]. Schechner, sicuramente uno dei punti di riferimento per il teatro di Lepage, teorizzando lo "spazio teatrale" come spazio rituale di unione e condivisione tra attore e spettatore (l'"environmental theatre"), definiva lo spettacolo come "evento sociale":

Partecipazione [spiega Schechner,] non riguarda il "fare uno spettacolo" ma il disfarlo, trasformando un evento estetico in un evento sociale – o spostando l'attenzione dall'arte e dalla sua illusione alla solidarietà, potenziale o reale tra tutti nel teatro, nello stesso modo attori e spettatori[49].

La tanto proclamata apertura dell'opera alla dimensione critica e interpretativa dello spettatore, la funzione del workshop è, secondo Schechner, una sorta di necessaria tappa di maturazione:

Quando le prove sono in una fase avanzata, le rendo aperte e lascio entrare il pubblico per scoprire come la gente reagisce a quello che faccio. E di conseguenza faccio certi ritocchi, perché voglio che tutto sia chiaro e preciso. Ma non lavoro *per* gli spettatori. Non lavoro per *insegnare* loro qualcosa, come Brecht. Non lavoro per *raggiungerli* anche se voglio che il mio lavoro giunga a loro. Quando faccio qualcosa lo faccio secondo la *sua* logica interna e penso quindi che il processo di prova sia la fase più creativa. L'altra fase è una sorta di "esibizione", essa pure creativa ma non tanto quanto il processo di prova. Le cose hanno una propria vita e maturano

47. R. CHAREST, *Connecting flights*, cit., pp. 27-28.
48. Ci limitiamo a ricordare come esempi emblematici, l'*Antigone* del Living theatre (dove lo sguardo degli attori al pubblico nell'incipit del I atto rompe ogni divisione di ruoli, ogni finzione di rappresentazione e ogni riferimento storico antico, riportando la tragedia dall'antichità al tempo-ora), *Dyonisus in 69* del Performance Group di Schechner (in cui l'orgia dionisiaca invadeva come contagio anche il pubblico).
49. Cit da A. ARONSON, *American avant-garde: a history*, cit., p. 98.

come gli esseri umani [...]. Il maggior periodo di crescita di uno spettacolo è la fase delle prove, non quella della performance[50].

Nel teatro di Lepage anche i tecnici partecipano collettivamente alla realizzazione della forma artistica. Carl Fillion ricorda che "è veramente stimolante lavorare con Lepage perché lascia molto spazio ai suoi collaboratori. Ognuno propone le proprie idee, fa le proposte e alla fine lui le mixa tutte insieme dando vita allo spettacolo"[51].

Significativamente Lepage definisce il teatro come una questione di *equilibrio* tra la parte artistica e quella tecnica:

È difficile per il tecnico di partecipare al mio lavoro perché per me il tecnico deve avere una "sensibilità artistica". Il primo giorno di prove è sempre con tutti i tecnici. Io recito, improvviso sempre davanti a tutti i tecnici. Il tecnico è il primo collaboratore e il primo spettatore. Allora si crea una situazione molto creativa. La relazione tra la parte artistica e la parte tecnica non è la stessa che in un altro teatro[52].

La continua metamorfosi della scena introduce una serie di problemi sul piano filologico e sul piano dell'esegesi dell'opera.

La genesi tormentata delle sue opere è una delle ragioni per cui Lepage non si è mai preoccupato di realizzare personalmente delle registrazioni degli spettacoli: sarebbe paradossale pensare di fissare in una forma elettronica quella che non viene mai considerata una forma stabile. Un documento video registrerebbe solo una delle infinite varianti possibili dello spettacolo.

La scrittura è l'evento finale; finite le repliche, sulla carta vengono "sublimate" e metabolizzate tutte le variazioni possibili, distillate in una forma che sarà quella da consegnare alla memoria. In questo caso non bisogna più considerare il testo così concepito come l'opera in costituzione, nella sua fase dinamica (la qual cosa le conferirebbe il carattere di *non finito*), ma al contrario l'opera nella sua fase di stasi (per la quale addirittura è *più che finita*). La scrittura è, in qualche modo, la morte dello spettacolo:

Di fatto viviamo in un'epoca in cui ci sono sempre tracce video, tracce fotografiche, in cui anche la documentazione iconografica del proprio lavoro ha valore. Ma ho l'impressione che tradirei *La trilogie des dragons* se mi mettessi a scriverla. Voglio scriverla un giorno, ma quando non sarà più

50. R. BIANCHI, *Intervista a R. Schechner*, in *Autobiografia dell'avanguardia*, cit., pp. 174-175.
51. C. Fillion, intervista di A. M. Monteverdi.
52. R. Lepage, intervista di A. M. Monteverdi.

> rappresentata. Per il momento, *La trilogie* gira in tutto il mondo ed è ancora in fase di scrittura perché è *materia viva*[53].

Dopo la scrittura verbale, la traduzione nelle altre scritture. Lepage ha dichiarato nel corso della nostra intervista: "Dopo sei anni di lavoro ero soddisfatto; avevo finalmente terminato *Les sept branches de la rivière Ota* ed ero pronto a farne un film". Il film *No* è liberamente ispirato allo spettacolo, mentre viene girato anche un film per la televisione difficilmente definibile come documentazione o memoria del teatro: Vaïs parla di un "prolungamento filmico"[54], di una sua continuazione in un'altra forma (una vera "reincarnazione"): il materiale si trasforma ancora una volta, in un nuovo linguaggio. Anche *Polygraphe* è diventato un film, in cui il regista ha spinto all'estremo il riferimento alle classiche detective o spy story cinematografiche già individuabili nello spettacolo[55].

Teatro, dunque come veicolo di trasformazione, interiore, fisica, psicologica, spirituale e infine formale. Teatro come metamorfosi: "Il teatro", ricorda Lepage, "è l'arte della trasformazione a tutti i livelli"[56]; il cambiamento riguarda tutti gli elementi della rappresentazione teatrale intesa come *comunicazione reale*. O, meglio, come *comunione*:

> Ciò che rende importante il teatro per me, il motivo per cui vi spendo la maggior parte del mio tempo e delle mie energie è che è l'unica forma d'arte di *comunione*. La comunicazione è la base di tutte le arti (e questo è senz'altro maggiormente vero con l'avvento della tecnologia moderna), ma poche persone sono implicate nell'idea di *comunione*. Io sì. Questo è il motivo per cui ho scelto il teatro[57].

Il medium *è* l'immagine

La scena di Lepage è costellata da una vera polifonia di linguaggi e di immagini: cinematografiche, video (*live* o registrate, provenienti da spy-camera o da videocamere a raggi infrarossi), diapositive, istantanee fotografiche, immagini in 3 D generate dal computer, o semplici luci colorate o effetti creati con la tecnica delle ombre cinesi o con specchi. Per questo

53. J. FÉRAL, *L'attore*...cit., p. 295.

54. M. VAÏS, *Robert Lepage: un homme de théâtre au cinéma*, «Jeu», n. 88, 1998, p. 130. (Dossier "Théâtre et cinéma").

55. Non rientra nel campo della seguente ricerca il cinema di Robert Lepage; rimando alla bibliografia consigliata per ulteriori approfondimenti.

56. Cit. da I. PERELLI-CONTOS, C. HÉBERT, *La tempête Robert Lepage*, cit. p. 63.

57. P. LEFEBVRE, *New filters for creation. Interview with Robert Lepage*, «Canadian Theatre Review», n. 52, 1987.

motivo Iréne Perelli-Contos e Chantal Hébert affermano che il "medium di Robert Lepage è l'immagine"[58], mentre Ludovic Fouquet sostiene che nei suoi spettacoli Lepage fa della scena "una piazza forte dell'immagine"[59].

Nel teatro di Lepage le immagini assolvono una funzione drammaturgica ben precisa: evidenziano un sottotesto, creano il contesto e l'atmosfera emotiva, mostrano l'interiorità o la memoria del protagonista, diventando suo "deuteragonista" immateriale (soprattutto negli spettacoli "solo") o specchio autoriflessivo; le immagini *rivelano* nel senso fotografico (dunque "chimico") del termine, cioè fanno venire alla luce. Osserva Roland Barthes: "In latino 'fotografia' potrebbe dirsi: *imago lucis opera expressa*; ossia: immagine rivelata, 'tirata fuori', allestita, 'spremuta' (come il succo di limone) dall'azione della luce"[60]. Proprio la tecnica della fotografia, e nello specifico le fasi del processo di rivelazione dell'immagine latente su una lastra fotosensibile impressionata dalla luce, può diventare metafora del processo conoscitivo possibile attraverso il teatro (che appunto, deve poter portare alla luce, "illuminare") e contemporaneamente raccogliere quella qualità primaria (e "arcaica") della tecnologia; Lepage ricorda spesso come l'elettronica, esattamente come il teatro, non sia altro che una combinazione di luce e ombra.

Se il medium è l'immagine, la tecnica è metafora: metafora dello sguardo, di un nuovo sguardo, inteso come esperienza interiore, soggettiva e archetipica insieme. Il teatro, attraverso la tecnologia, mostra l'invisibile.

Le tecnologie dell'immagine diventano metaforiche lenti addizionali per vedere il piccolissimo o ingigantire, oppure costituiscono uno specchio interiore. Producono una sorta di occhio supplementare, una protesi che ci protegge, ci fortifica e contemporaneamente ci permette di "vedere oltre": oltre la visione binoculare umana. Producono una visione stereoscopica o addirittura a raggi X (come in *Elseneur*, spettacolo definito dallo stesso Lepage un encefalogramma del protagonista Amleto, ovvero "una timida esplorazione dei meandri dei suoi pensieri"[61]).

58. "È chiaro che la pertinenza dell'immagine come medium risiede meno nella sua capacità di rappresentazione che nei suoi effetti metaforici sullo sguardo, incitando lo spettatore a vedere 'altrimenti' e più lontano di quanto l'occhio non veda. Se in generale 'i media sono cambiati e hanno cambiato la nostra maniera di pensare, sia sul piano della forma che del contenuto' quello che l'immagine teatrale sta cambiando in quanto medium, è in modo particolare, la nostra maniera *secolare* di vedere, interrogando e esplorando in scena quello sguardo nuovo che la nostra epoca posa sul mondo". I. PERELLI-CONTOS, C. HÉBERT, *L'oeuvre de R. Lepage*, cit., p. 277. La frase tra virgolette è di Robert Lepage ed è tratta da I. PERELLI-CONTOS, C. HÉBERT, *La tempête Robert Lepage*, cit., p. 64.

59. L. FOUQUET, *Clins d'oeil cinématographiques dans le théâtre de R. Lepage*, «Jeu», n. 88, 1998.

60. R. BARTHES, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980, p. 82.

61. Nota di Robert Lepage allo spettacolo *Elseneur*, datata settembre 1995 e consultabile al sito http://www.cicv.fr/reseau/epidemic/geo/art/lepage/prj/els.html.

Per i protagonisti degli spettacoli di Lepage l'esperienza della visione è primaria. Non è un caso che tutti siano artisti visivi, realmente vissuti o frutto della fantasia dell'autore: architetti (Lloyd Wright in *Le géométrie des miracles*), fotografi (Philippe in *Vinci*, Luke O'Connor in *Le sept branches de la rivière Ota*), pittori (Frida Kalho e Diego Rivera in *Apasionada*), oppure lavorano nel cinema (Philippe in *Les aiguilles et l'opium*, Lucie in *Polygraphe*); in un caso (*La face cachée de la lune*) si tratta di un uomo che per mestiere guarda la luna (Philippe è un esperto di ricerche astrofisiche) e del fratello antagonista che guarda la Terra (André è un metereologo). Tutti hanno dunque sviluppato in modo particolare il senso della vista.

Significativamente Lepage parla delle tecnologie quali "filtri per la visione" e spiega come impongano all'artista regole, schemi e vincoli esattamente come la rima e la metrica in poesia:

> Le apparecchiature elettroniche per me sono intriganti da usare se impongono limiti rigidi: costituiscono, come le regole per la poesia, un filtro. Quando si crea attraverso un filtro, quello che viene fuori è qualcosa di puro. La precisione mi obbliga a rappresentare poeticamente. Questo è il motivo per cui lavoro con la tecnologia[62].

In *Vinci* (1986) vengono proiettati in scena i disegni al tratto di Leonardo, primo artista della modernità e simbolo del superamento di quella mentalità che contrapponeva le arti liberali alle arti meccaniche. Vengono riprodotti la sua scrittura "al contrario", i suoi quadri, i disegni preparatori e i progetti per la costruzione di macchine da guerra (che diventano il motivo del dilemma morale dell'artista). Tra le opere citate anche il famoso *Canone delle proporzioni*, il cartone preparatorio per l'affresco della *Madonna col bambino e Sant'Anna*, *La Gioconda*, studi o disegni, proiettati al "negativo" e resi con i puntini luminosi che li scontornano. Questa modalità ricorda varie tecniche di riproduzione dell'immagine: la stampa a tono discontinuo mediante il retino, l'insieme dei punti-luce (pixel) dell'immagine elettronica, e anche la tecnica pittorica primonovecentista del *pointillisme*, ovvero la divisione dei toni in piccolissime macchie di colori puri accostati che osservati a distanza ricompongono l'unità dell'immagine. Quello che appare evidente in queste proiezioni è che le immagini

62. P. LEFEBVRE, *New filters for creation*, cit, p.32. Anche nel corso della nostra intervista a Montréal Lepage aveva introdotto lo stesso concetto: "In arte è importante fare la dimostrazione del proprio limite, perché è la partenza, l'inizio della cosa poetica. Quando si scrive una composizione poetica ho il limite della rima, della metrica, sono regole che devo conoscere. Lo stesso è per il teatro e la tecnica. Devo conoscerne tutti i limiti, le regole. Ma le tecnologie non permettono di fare tutto, la tecnologia a volte è più dura del marmo!".

sembrano generarsi sotto gli occhi dello spettatore al quale viene mostrata non tanto l'opera nella sua forma finale quanto nel corso del suo *processo di formazione*, nella sua *morfogenesi*. In questo nascere dell'immagine dalla luce non c'è nulla di evocativo, di fantastico, di onirico (anche se poi Lepage parla di un loro aspetto "poetico"); se ne sottolinea, piuttosto, sia l'elemento *materico*, sia la tecnica e il suo momento di realizzazione: il disegno inteso come fase preparatoria di un'opera. L'effetto sulla scena è quello di un'incisione luminosa, ovvero di una *scrittura di luce*, esattamente come nell'etimologia originaria greca di *scrittura*, che è appunto *incidere* (*grafo* significava in origine sia disegnare che scrivere, apportare segni: i primi dipinti rupestri sono ad incisione o a graffito). Alcune immagini proiettate sembrano infatti vere xilografie, immagini con la sola delineazione del contorno escludendo i chiaroscuri.

L'elettronica diventa, così una sorta di *nuova tecnica dell'incisione*, un'incisione di luce: le immagini video si realizzano a partire ugualmente dalla definizione delle zone di ombra e di luce[63]. In questo senso si può forse parlare per la scena di Lepage quale si inaugura proprio con *Vinci* in cui le immagini in proiezione rimandano a un aspetto "grafico" (ma eco di tale tecnica verrà mantenuta anche in *Les aiguilles et l'opium*), di una *Image graphie*, una scrittura di immagini, un "incidere" la scena con la luce e apportare segni luminosi.

Nella parte quinta del suo *Trattato della pittura* intitolata *Dell'ombra e lume, e della prospettiva*, Leonardo aveva descritto tutti i fenomeni ottici legati agli effetti e alla propagazione della luce solare sui corpi e la relativa produzione delle ombre, anteponendo a tutto il sapere conquistato con l'esperienza sensibile. Il principio che sta alla base della pittura secondo Leonardo è infatti, innanzitutto, la modellatura dei corpi attraverso "ombra e lume" quale è desunta dall'osservazione diretta dei fenomeni atmosferici:

> La pittura non può pervenire alla sua perfezione senza la manuale operazione; della qual pittura i suoi scientifici e veri principi prima ponendo che cosa è corpo ombroso, e cosa è ombra primitiva e ombra derivativa, e cosa è lume[64].

63. Ecco come Francesco Milizia descriveva la tecnica dell'incisione: "L'incisione si può definire come un'arte che per mezzo del disegno e dei tratti delineati e incavati su materie dure imita le forme, le ombre, i lumi degli oggetti visibili e può moltiplicarne gli impronti per mezzo dell'impressione". Cit. da S. MASSARI, F. NEGRI ARNOLDI, *Arte e scienza dell'incisione. Da Maso Finiguerra a Picasso*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1992, p. 37. La tecnica dell'incisione xilografica a chiaroscuro, servendosi di più matrici, era stata messa a punto, invece, da Ugo da Carpi nel 1519.

64. Vedi LEONARDO, *Trattato della pittura*. Ristampa anastatica dell'edizione del 1890, Roma, Unione Cooperativa Editrice di Roma, 1996 (edizione condotta sul Codice Vaticano

In *Vinci* per mostrare i disegni di Leonardo, Lepage non si limita dunque a proiettare le sue opere, ma fa in modo che tutta la scena sia realizzata come un quadro secondo l'idea di Leonardo stesso, cioè "fatto di sembianti di lumi e ombre", mostrando attraverso il tratto grafico di un quadro ancora in corso di realizzazione anche il *non finito* dell'opera: "La tecnica", come ricordava Henri Focillion, "è un processo, non una pratica di mestiere".

Dice Lepage:

> Lavoro con la luce. E talvolta, per certi spettacoli, ci sono dei temi e dei sottotemi che non si conoscono ancora ma che si impongono, così come ci sono degli elementi che si impongono. Così quando ho iniziato le mie ricerche su *Vinci*, si era imposta la scelta della luce. Mi sembrava importante che *Vinci* fosse luminoso e che tutti i giochi di luce fossero integrati in modo semplice, artigianale e ingegnoso perché Leonardo da Vinci era ingegnoso[65].

Parlando dell'uso della tecnologia in scena Lepage fa spesso riferimento agli elementi che sono alla base del disegno: la tecnologia è "una matita e un foglio di carta"[66]. Altre volte paragona il lungo lavoro di creazione teatrale al passaggio dal blocco grezzo di marmo alla figura che prende forma. Questo suo sottolineare (con un evidente ossimoro) l'aspetto "arcaico" e artigianale della tecnologia impiegata nel suo teatro, legata sia a una "pratica manuale" (il disegno) che a un'antica tradizione (il teatro d'ombre) non è contraddittorio ma sottolinea il desiderio di conferire alle tecnologie lo stesso valore di tutti gli altri strumenti e materiali tradizionali indispensabili alla realizzazione di un'opera d'arte pittorica o scultorea.

Il procedimento di racconto per immagini è evidente soprattutto in *Les aiguilles et l'opium* (1990). Il tema è la dipendenza, sia dalla droga (per gli artisti), sia dall'amore (per il protagonista). Un senso di angoscia esistenziale, di impossibilità di fuga pervade lo spettacolo. Fanno da contrappunto ai materiali visivi d'archivio e ai macro del video *live* la musica (Davis e Satie) e la letteratura (*Lettre aux Américains, Orfeo* di Cocteau). Su un pannello-lavagna rivestito di spandex sopra il quale l'attore si muove e danza, appeso con un cavo all'alto del proscenio, vengono retroproiettate immagini che creano lo "sfondo" drammaturgicamente adeguato: il vortice dei *Rotorelief* di Marcel Duchamp (o la spirale nella scena dell'Ermafrodita in *Le sang d'un poète* di Cocteau, 1930)[67], immagine-simbolo dello spettacolo che crea l'illusione di un uomo risucchiato dentro le sue spirali, le immagini in retroproiezione di un'enorme siringa, mentre l'attore-ombra collocato dietro il pannello trasparente concede il suo minuscolo braccio all'ago. L'effetto di "incrostazione" (ovvero "intarsio" ma senza un vero lumakey) tra corpo reale e immagine in proiezione è la caratteristica di questo spettacolo nella quale Dominque Lafon rileva una struttura narrativa onirica[68].

In effetti Lepage in questo caso rinuncia totalmente a una vera e propria storia, perché tale non si può considerare la curiosa coincidenza della camera d'albergo occupata dal giovane Philippe (la camera numero 9 dell'albergo Le Louisiane), che conserva le tracce degli artisti che vi hanno alloggiato in passato. La trama è solo un pretesto per una creazione di situazioni esclusivamente visive e sonore, "una poesia a teatro" secondo quell'indicazione enunciata da Cocteau nella prefazione ai *Mariés de la Tour Eiffel*[69]. Una Polaroid proiettata in scena rimanda il volto di Miles Davis (dalla copertina di un disco) che con un *effetto morphing* (in realtà generato da una dissolvenza incrociata) si trasforma lentamente in Jean Cocteau e infine nel volto del protagonista.

Di particolare intensità le immagini proiettate sullo schermo in macro, di piccoli oggetti ripresi dall'alto (due tazzine di caffè a tradurre sinteticamente un incontro al bar; una piantina di Parigi, delle chiavi). Uno dei momenti più significativi è quando l'attore si libera della sedia per librarsi in aria, leggero come un angelo: Lepage ricrea letteralmente con il video di sfondo e un atletico movimento di equilibrio, un'immagine effettivamente presente nella tragedia di Cocteau *Orfeo*. Infatti Cocteau descrive

Urbinate). Sull'argomento, che meriterebbe ben altro respiro, rimandiamo a M. Schlosser, *La teoria leonardesca dell'arte* in *La letteratura artistica*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1990.

65. I. Perelli-Contos, C. Hébert, *La tempête Robert Lepage*, cit.

66. "La tecnologia evoca per la maggior parte delle persone qualcosa di molto freddo; i gadget, l'elettronica. Non nego che mi interessi ma la tecnologia comincia da cose semplici... una matita e un foglio di carta sono l'inizio della tecnologia!" C. Borello, *Mettre en scène, c'est écrire. Entretien avec Robert Lepage*, cit., p. 83.

67. Il riferimento visivo immediato è alle semisfere rotanti di *Anemic cinema* (1925-1926, 7', 35mm), film muto realizzato da Marcel Duchamp in collaborazione con Man Ray. Rosalind Krauss ne dà una interpretazione psicoanalitica freudiana che assocerebbe all'ambito proprio della visione-percezione-illusione ottica dei dischi, l'attività libidica dell'inconscio: la sfera sarebbe assimilabile alla mammella, alla cavità uterina e alluderebbe alla penetrazione sessuale (lo stesso Duchamp definiva erotica la visione del film). Interpretazione che potrebbe essere valida anche per la situazione immaginata da Lepage per lo spettacolo. R. Krauss, *Marcel Duchamp, Oltre la retina: ricerche visive e tematica psicoanalitica a proposito del corpo che guarda*, «Flash art», n. 190, 1995, p. 76.

68. D. Lafon, *Les aiguilles et l'opium*, «Cahier de théâtre Jeu», n. 62, 1992, p. 86.

69. "La poésie au théâtre est un dentelle délicate impossible à voir de loin. La poésie de théâtre serait une grosse dentelle; un dentelle en cordage, un navire sur la mer". J. Cocteau, prefazione a *Mariés de la Tour Eiffel*, cit. da G. R. Morteo, *Prefazione* a *Orfeo*, Torino, Einaudi, 1970, p. 8.

l'angelo Heurtebise come sospeso in aria mentre Orfeo vicino a lui sale su una seggiola davanti alla biblioteca, passaggio "aereo" prodigioso che Euridice sottolinea con questa frase diretta a Heurtebise:

> Non mi direte che non vi siete accorto di nulla e che è naturale che uno a cui venga tolta la seggiola di sotto, resti sospeso in aria invece di cadere [...]. Fingete la sorpresa, vi ho veduto. Stavate per aria: eravate sospeso a mezzo metro da terra; intorno c'era il vuoto[70].

In *La face cachée de la lune* il procedimento di racconto per immagini è più complesso: sono presenti diverse microcamere sia nella parete anteriore sia in quella posteriore della scenografia, costituita da pannelli mobili su binari, che l'attore attraversa dal foro dell'oblò della lavatrice-astronave; viene poi ripreso nella parte "nascosta" e le immagini del suo corpo e del suo volto vengono restituite in diretta, ma con effetto rallentato, sulla parete frontale. Una parte delle immagini proiettate è scelta tra quelle classiche dei documentari televisivi degli anni Sessanta sull'esplorazione dello spazio da parte dei cosmonauti americani e tratte da telegiornali (diventando la "memoria" collettiva); altre sono tratte da filmini in Super Otto domestici (e diventano la "memoria personale"). In tutto questo, l'immagine dei panni in lavaggio e in centrifuga visibili dall'oblò della lavatrice di casa rimanda – con un correlato-oggettivo davvero domestico! – a quel "rimescolamento" degli eventi che attua la nostra memoria, con un continuo spostamento dall'esperienza quotidiana individuale a quella collettiva.

L'uso della tecnologia delle immagini come metafora della memoria è esemplificato anche in *Les sept branches de la rivière Ota*. Lo spettacolo, commissionato dal governo giapponese tra le attività di commemorazione del cinquantesimo anniversario della bomba atomica su Hiroshima, non parla della morte ma della vita che continua, pur nell'inevitabile trauma di chi ha vissuto la tragedia in prima persona o di chi l'ha sentita raccontare o vista attraverso le fotografie. Una vita che è cambiata e si è necessariamente trasformata a causa di quella violenta esplosione di radiazioni, sintetizzata nello spettacolo, con grande efficacia, dal flash di una fotocamera.

La bomba è quell'enorme luce che ha prodotto, oltre a devastanti effetti di morte e distruzione, dei visibili segni radiografici sulla città: i cor-

70. J. COCTEAU, *Orfeo*, scena quinta. Cocteau scrive l'opera nell'estate del 1925. I dati biografici ci ricordano che fece ricorso all'oppio proprio un anno prima della sua stesura (e sulle cui proprietà benefiche scrisse un libro, *Opium*) e come conseguenza dell'abbandono da parte di Raymond Radiguet. Senz'altro proprio questo evento biografico di sofferenza e di ricerca di un rimedio legato al poeta e regista surrealista francese può aver ispirato lo spettacolo.

pi colpiti dall'esplosione sono rimasti letteralmente impressionati sui muri della città sotto forma di ombre, come i *rayographs* di Man Ray[71], e costituiscono una presenza inquietante e terrifica per una futura memoria. Le persone hanno anche fissato chimicamente e indelebilmente nelle retine dei loro occhi e nei loro corpi l'immagine dell'esplosione. La tecnologia video – che nello spettacolo racconta attraverso immagini in movimento, anche in negativo o in bianco e nero, le storie orientali e occidentali che cominciano o finiscono a Hiroshima –, associata all'antica tradizione del teatro d'ombre, diventa così metafora stessa del processo di memorazione. Così Perelli-Contos e Hébert accostano questo teatro all'effetto fotografico:

> Queste ombre, queste immagini al negativo, latenti, si rivelano in scena grazie ai particolari procedimenti di scrittura scenica che muta, in questo spettacolo, in una vera *foto-grafia*.
> Scritture di luce che, attraverso *flash* (istantanei) e *flashback* (ricordi), stampano la vita di metà secolo, proiettandola sulla scena e sugli schermi sotto forma di *biografia* originale, fatta di fotografie. Di ombre e di riflessi[72].

Secondo Perelli-Contos e Hébert il simulato effetto di "intarsio" tra l'immagine videoproiettata e corpo dell'attore e tra la figura e sfondo monocromo luminescente (che simula invece un effetto chromakey, tecnica di cui è indiscusso maestro Robert Wilson) rende quasi alla lettera il senso più profondo dello spettacolo: il legame indissolubile tra Oriente e Occidente, l'impossibilità di cancellare la memoria, che si è definitivamente "fissata" nelle vite e nei destini di tutti gli uomini che hanno avuto a che fare, direttamente o indirettamente, con la città di Hiroshima, con le sue immagini, con il suo ricordo. Ma le immagini veicolano anche l'idea di innesto del passato nel presente e di legame tra gli opposti: la vita e la morte, il femminile e il maschile; il solo modo, insomma, di rendere visibile, ricordano ancora Perelli-Contos e Hébert "la materia prima dello spettacolo: lo yin e lo yang"[73].

71. Man Ray, che aveva fatto per lungo tempo esperimenti fotografici, arrivò ad esporre direttamente a una fonte di luce la carta sensibile, posando su di essi vari oggetti, ottenendo effetti di ombre, nette o sfumate, variando l'intensità e il numero di esposizioni, la disposizione e la distanza degli oggetti e producendo così un'inaspettata varietà di risultati, con il rovesciamento da positivo a negativo, riportandosi, in assenza di una matrice-negativo, dalla riproducibilità della fotografia all'unicità dell'arte. Alcuni di questi lavori, chiamati appunto *rayograph*, furono raccolti nel 1922 nel volume *Les champs delicieux*. La prefazione dell'opera fu scritta da Tristan Tzara.

72. I. Perelli-Contos, C. Hébert, *L'écran de la pensée ou les écrans dans le théâtre de Robert Lepage*, cit., p. 187.

73. Ivi, p. 202. Il termine intarsio (o incrostazione, letteralmente accumulo, stratificazio-

Tecnologia come poesia visiva:

> Sembra che stia per essere disegnata una nuova poetica teatrale attigua all'immaginario contemporaneo e all'ambiente tecnologico nel quale viviamo. Una specie di poetica del gioco, libera e fluida, della costruzione per frammenti, ma soprattutto della costruzione in movimento, aperta ai nuovi territori della creazione e della conoscenza. È ciò che ci porta a credere che il teatro dell'immagine di Lepage si congiunge con la tecnologia per mezzo della metafora[74].

Il tono epico traspare da tutta la narrazione:

> Questo aspetto di "saga" dipende dal racconto mitico relativo alle cosmogonie, alle teogonie e alle genealogie umane. Dal Caos al Cosmo, dal disordine all'ordine, dalla catastrofe alla rinascita; un accoppiamento si impone tra due elementi (naturali, divini, umani), uno maschile (yin) e l'altro femminile (yang), affinché il mondo, gli dei, la vita possano nascere o rinascere[75].

La scena, strutturata come una tradizionale casa giapponese, bassa e lunga, opaca e trasparente, diventa una lastra "fotosensibile", o piuttosto un muto teatro d'ombre[76]; nel corso dello spettacolo la parete scenica si

ne-concrezione di elementi di natura organica o inorganica) si riferisce ad una tecnica legata alle arti decorative e applicate: l'intarsio parietale (o *incrustatio*) era, infatti, un procedimento di lavorazione delle lastre di marmo, di pietra e di legno intagliate secondo particolari disegni geometrici, sagomate in riquadri e listelli a forma geometrica (*crustae*) e successivamente applicate e incastrate alle pareti, agli altari o ai pavimenti con particolari malte e colle. Una testimonianza di questa antichissima tecnica di rivestimenti a tarsia si trova nel trono marmoreo istoriato di mosaici colorati dipinto da Duccio nella Maestà di Siena (Museo dell'Opera del Duomo) e negli affreschi di Giotto alla Cappella degli Scrovegni di Padova. Sulla tecnica dell'intarsio (in pietra e in legno) vedi C. MALTESI (a cura di) *Le tecniche artistiche*, Milano, Mursia, 1973. L'intarsio è anche passato a significare nel linguaggio dei media elettronici, un particolare procedimento creativo di sovrapposizione di più immagini l'una dentro l'altra, sfruttando le variazioni di densità luminosa (tecnica di trasformazione delle immagini operata dal mixer-video detta anche *lumakey*) e differenza cromatica (*chromakey*, o chiave di crominanza). L'effetto ottenuto è quello di immagini in movimento appartenenti a fonti diverse, incollate insieme. Sulle tecniche creative di formazione e trasformazione delle immagini elettroniche cfr.: A. AMADUCCI, *Il video. L'immagine elettronica creativa*, Torino, Lindau, 1998.

74. I. PERELLI-CONTOS, C. HÉBERT, *L'écran de la pensée*...cit., p. 203.

75. Ivi, p. 188.

76. Il teatro delle ombre muto veniva ampiamente utilizzato per gli apparati dei Sacri Misteri. Sul tema vedi M. RAK, *L'arte dei fuochi*, comunicazione al convegno "Bernini e l'universo barocco" (Roma, gennaio 1981). Nel saggio dedicato alle marionette e ai pupi (*Il teatro meccanico*, "Quaderni di teatro", n. 13, 1981, pp. 46-59) Rak cita una descrizione del teatro d'ombre di Domenico Ottonelli tratta dal libro *Della Christiana moderatione del theatro. Libro detto l'Ammonitioni a' recitanti, per avvisare ogni Cristiano a moderarsi da*

apre, svelando superfici di specchi che raddoppiano i personaggi o ne danno la "fuga all'infinito", e sezionandola in molteplici settori che corrispondono a luoghi diversi e lontani nello spazio e nel tempo: l'interno di un loft americano, un campo di concentramento, un ristorante giapponese, un appartamento di Amsterdam, tutto questo sempre all'interno dei limiti del quadro. Perelli-Contos e Hébert hanno osservato come questa scena si trasformi come un origami, l'arte orientale di piegare la carta in maniera da ricavare più forme da un unico foglio, come se la stessa Hiroshima contenesse al suo interno tutti questi luoghi. Uno dei momenti più significativi dello spettacolo è contenuta nella prima scena, quando il fotografo americano collocato dietro le pareti trasparenti della casa, tiene in mano una bambola giapponese che appare in forma di ombra. In realtà la bambola è l'attrice che grazie a un calcolato uso della distanza della proiezione dell'ombra appare più piccola rispetto al protagonista[77].

In *Elseneur* le immagini fanno venire alla luce l'io più profondo del protagonista Amleto, permettendo quella che in termini psicoanalitici si definirebbe la scomposizione della personalità psichica.

I personaggi, attraverso il raddoppiamento che permette il video, non sono altro che lo specchio-riflesso della personalità di Amleto, la proiezione dei suoi fantasmi interiori. Negli spettacoli di Lepage questi sdoppiamenti avvengono sempre a seguito di una frattura o a una crisi[78]. Sulla

gli eccessi nel recitare (Firenze, 1652), in cui si nomina anche l'inventore di tale tecnica che permetteva all'attore di essere solo pur potendo contare su molti "figuranti": "tra' commedianti alcuni si servono delle figure dette pupazzi, con le quali fanno le loro theatrali attioni; e possono nominarsi commedianti figurati. E questi sono di due sorti, perché in due modi usano le figure: un modo si è le figure alla muta e senza parlare rappresentino i personaggi dell'attione, e per questo gli attori si chiamano rappresentanti figurati. Alcuni li chiama bianti ombranti, e le figure sono di cartone e le mostrano dietro una tela illuminata; onde nel di fuori non si vede se non l'ombra di quelle figure: e ne fu inventore Giuseppe Cavazza venetiano, et in questo modo un solo attore serve per tutta l'attione, dicendo di mano in mano: Ecco tal figura, ecco la tale. E per l'ordinario così rappresentano attioni sacre e prese dal Testamento vecchio".

77. I. Perelli-Contos e C. Hébert nel lungo saggio *L'écran de la pensée ou les écrans dans le théatre de Robert Lepage*, cit. inseriscono anche uno schema visivo del dispositivo scenografico, del posizionamento dei proiettori su binari e delle fonti di luci nonché degli attori rispetto alla scena e al pubblico durante la scena della bambola e introducono un'analisi dettagliata dell'azione a cura di Ludovic Fouquel che spiega gli effetti di ingigantimenti, trasparenze e dissolvenze dello spettacolo, svelando la straordinaria macchina di proiezione di video e di ombre di Lepage.

78. Freud nella *Introduzione alla psicoanalisi* parla dell'istanza osservatrice quale tratto tipico del Super Io, la coscienza morale:"L'io può prendere come oggetto sé medesimo, trattarsi come altri oggetti, osservarsi, criticarsi [...]. Così facendo, una parte dell'Io si contrappone alla parte restante. L'io è dunque scindibile; e in effetti si scinde nel corso di parecchie sue funzioni, almeno transitoriamente. Le parti possono successivamente riunirsi [...]. Dove la patologia ci mostra una frattura o uno strappo, normalmente può esistere un'articolazione.

riflessività che permette la tecnologia video e sulla sua primaria funzione "narcisistica", dice Rosalind Krauss: "Il medium dell'arte del video è la condizione psicologica del sé diviso e raddoppiato dal riflesso dello specchio di un feedback sincrono". E ancora:

> Il mezzo reale del video è una situazione psicologica, e le sue vere clausole sono quelle di ritirare l'attenzione da un oggetto esterno – un Altro- e di investirla nel Sé. Perciò, non si sta parlando di una qualsiasi condizione psicologica, ma è piuttosto la condizione di qualcuno che ha, con le parole di Freud, "abbandonato l'investimento libidinale nei confronti degli oggetti e ha trasformato la libido sugli oggetti in libido sull'ego". È questa la condizione specifica del narcisismo[79].

Nell'universo narcisistico di *Elseneur* esiste solo il Soggetto, il "dissociato" Amleto dalle molte teste, mentre il mondo (e il suo divenire) è escluso. Questa separazione delle immagini-proiezioni mentali dal corpo è tuttavia solo una lacerazione momentanea, una temporanea esplorazione-esibizione della propria soggettività e prelude sempre a una finale ricomposizione unitaria del Sé (un vero "happy end"): tende cioè verso una felice sussunzione originaria con la materia viva e pulsante della carne, cancellando ogni separazione tra esterno/interno, tra soggetto/oggetto, tra animato e inanimato. Ma questo passaggio non è indolore per il protagonista che, per l'appunto, "si vede" per la prima volta e guarda, come al cinema, le immagini proiettate fuori della propria interiorità, del proprio inconscio. La (prima) visione è dunque momento di maturazione, conoscenza, cammino interiore; in ultima istanza, terapia analitica in senso freudiano.

Cinema e teatro

Il cinema è un riferimento visivo importantissimo per Lepage. In *Polygraphe* Lepage dà vita a una vera e propria spy-story con echi da certa filmografia hitchcokiana. Lepage parla di una cultura audiovisiva, cinematografica e televisiva che ha da sempre influenzato il suo teatro portandolo a

Se gettiamo per terra un cristallo, questo si frantuma, ma non in modo arbitrario; si spacca secondo le sue linee di sfaldatura in pezzi i cui contorni, benché invisibili, erano tuttavia determinati in precedenza dalla struttura del cristallo". S. FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi*, Torino, Boringhieri, 1987, p. 467.

79. R. KRAUSS, *Il video: l'estetica del narcisismo* in V. Valentini (a cura di) *Allo specchio* Roma, Lithos , 1998, p. 51. Sul tema del narcisismo come una delle motivazioni principali delle videoinstallazioni secondo la lettura della Krauss vedi anche S.CARGIOLI, *Sensi che vedono. Introduzione all'arte della videoinstallazione*, Pisa, Nistri-Lischi, 2003.

"réinventer le vocabulaire narratif". In quanto canadese, anzi in quanto *québecois*:

> In Québec non c'è tradizione letteraria. Il nostro Molière è ancora vivo, ha cinquant'anni e si chiama Michel Tremblay. La tradizione letteraria non è presente come in Europa. La nostra tecnica di scrittura viene effettivamente dalla televisione o dal cinema. Il teatro non è ufficializzato dalla scrittura: non si parla di scrittura teatrale ma piuttosto di uno spazio di scrittura cinematografica affiliata al teatro. Per quanto mi riguarda trovo la scrittura cinematografica più teatrale del teatro, risponde veramente alle regole della tragedia greca: le sceneggiature sono strutturate, sono dei *sistemi shakespeariani*. Mi stupisco dunque molto che la gente di teatro rifiuti questa scrittura. Con lo *zapping*, ciascuno può seguire una storia senza che venga raccontata in maniera lineare. Davanti al suo televisore uno spettatore può guardare contemporaneamente il calcio e un dibattito. E finisce per trovare il filo di ciò che guarda. È come a teatro, è in grado di trovare il filo tutto da solo, sa che questo è un flashback. Troppa gente considera il teatro qualcosa di superato[80].

Più che usare immagini cinematografiche, Lepage struttura sempre la scena come un grande schermo cinematografico (i tre pannelli di *Elseneur*, le sette stoffe che compongono la casa giapponese in *Les sept branches de la rivière Ota*, il muro in *Polygraphe*, la parete scorrevole in *La face cachée de la lune*, l'enorme cornice televisiva in *Apasionada*).

La trama è sempre suddivisa visivamente in un montaggio di sequenze e di "quadri" che ritagliano e isolano la scena (letteralmente "incorniciandola"), facendola emergere dal buio come un "blow up" filmico e ricreando vere e proprie inquadrature e movimenti della macchina da presa, mentre la storia è resa attraverso i raccordi e le modalità tipiche del film, secondo un procedimento narrativo non lineare, con distorsioni temporali in forma di analessi (ovvero, flashback) e prolessi (flashforward). A questo proposito Ludovic Fouquet ricorda che

> questo utilizzo-riferimento all'universo del cinema non influenza solo la scenografia ma mette in discussione la narrazione, la cronologia stessa. Tutti questi spettacoli, dipendenti molto meno dalla cronologia abituale (che non è privo di analogie con il funzionamento 'a quadri' del teatro di immagine al quale Lepage è molto interessato), sviluppano un'estetica del collage, del montaggio cinematografico [...]. Il gioco con il quadro sottintende una manipolazione della visione dello spettatore che è invitato a scoprire sotto diversi punti di vista uno stesso dispositivo e una stessa nar-

80 P. HIVERNAT, V. KLEIN, *Histoire parallèles. Entretien avec Robert Lepage*, «Les Inrockuptibles», n. 77, nov. 1996.

> razione. Lepage unisce insieme questi due universi con la preoccupazione di fonderli in una medesima pratica[81].

La citazione del cinema è presente anche nella finzione teatrale: in *Les sept branches de la rivière Ota* un'équipe di cineasti americani sta filmando un documentario sul Giappone; in *Les aiguilles et l'opium* il protagonista è a Parigi per un lavoro di postproduzione di un film; in *Polygraphe* la protagonista è un'attrice che sta girando un film. L'universo teatrale di Lepage è inoltre costellato di scritte proiettate in scena che segnalano la separazione da una sequenza all'altra oppure servono a dare l'indicazione di luogo e di tempo, esattamente come i cartelli del cinema muto; ma più spesso non sono altro che i titoli di coda dei film, con tanto di nomi dei protagonisti.

La tecnologia è la reinvenzione del fuoco

Lepage ha spesso ricordato, auspici le teorie del canadese Marshall McLuhan, come le tecnologie siano cambiate e abbiano cambiato anche il nostro modo di pensare e di vedere il mondo, così come hanno cambiato anche il modo di raccontare le storie a teatro. Le tecnologie dell'immagine mettono in discussione il problema della rappresentazione, sconvolgono le modalità tradizionali di visione e di percezione e conducono a una nuova costruzione e articolazione del discorso artistico. Per Lepage le tecnologie sono i nuovi mezzi a disposizione dell'artista contemporaneo, un po' come "un nuovo strumento musicale che i compositori e i musicisti stanno cercando di esplorare per vedere quale sensibilità si possa esprimere attraverso loro", oppure un nuovo materiale da studiare, modellare e sperimentare:

> Gli scultori diranno che si fa una scultura con la pasta da modellare, si fa una scultura con il gesso, si fa una scultura con il marmo; è chiaro che è la materia che vi informa su come fare la vostra scultura, come raccontare quello che avete da raccontare. Trovo che le tecnologie siano proprio questo, cioè che i nuovi strumenti, le risorse che ci sono oggi pongono una sfida su come raccontare le cose [...]. Il teatro evolve, si perfeziona, cambia, è mobile, può assumere completamente tutto un altro significato a seconda del giorno in cui lo si rappresenta o dell'attualità[82].

81. L. Fouquet, *Clins d'oeil cinématographiques dans le théâtre de Robert Lepage*, «Jeu», n. 88, 1998, p. 139.

82. Intervista a Lepage per Radio Canada.

Le tecnologie (schermi-film-video), spesso considerate *nefaste* a teatro, col modernismo e con le prime avanguardie storiche (futurismo, costruttivismo) iniziano a relazionarsi e integrarsi con gli altri elementi della scena. Il teatro, poi, fin dall'antichità, ha tratto profitto dalle scoperte scientifiche e tecniche. Le nuove tecnologie rendono inoltre possibile oggi una *prossimità* e una nuova (o ritrovata) possibilità di comunicazione diretta con lo spettatore: la stessa ricerca della neoavanguardia degli anni Sessanta aspirava a quello che permettono le tecnologie più moderne: la simultaneità, la vicinanza, la rottura della frontalità, la resa del primissimo piano visivo e sonoro.

Il "teatro dell'Età del Nintendo" o delle "chincaglierie tecnologiche" (queste le definizioni date al teatro di Lepage dalla critica a lui ostile) non ha, in realtà, paura di contaminare, rendere impuro o corrotto il teatro, arte nobile e antica. Al contrario, Lepage in un'intervista a Radio Québec risponde alle accuse definendosi provocatoriamente un *formalista*:

> La tecnologia chiaramente implica una forma, e io mi sono sempre definito un formalista. Sono sempre stato interessato sia alla forma che al contenuto [...]. La tecnologia è interessante perché modifica la forma. Inventa nuove forme[83].

Il teatro si avvale e trae vantaggio dalle scoperte tecnologiche attuali che stanno cambiando a tutti i livelli la società e la nostra stessa percezione del mondo, e che dell'opera modificano forma e contenuto. Ricorda Galimberti:

> Per il fatto che abitiamo un mondo in ogni sua parte tecnicamente organizzato, la tecnica (intendendo con essa sia l'universo dei mezzi – le tecnolo-

83. Radio Canada, intervista a Lepage disponibile in audio, in video e in scritto con inserti dal film *No* al sito: http://radio-canada.ca /url.asp?/branche/v4/089/lepage.htm. Non ci sembra forzato rintracciare in questa affermazione relativa alle materie sempre nuove a disposizione dell'artista che promuovono, a loro volta, nuove forme per l'opera (e che sottende un'idea di fluire continuo dell'arte) una indiretta eco della teoria artistica primonovecentesca, in particolare alle teorie purovisibiliste e ai loro successivi sviluppi. Alois Riegl nella sua storia delle forme artistiche parla dello "stile dell'arte" condizionato dal materiale, dalla tecnica, dalla funzione pratica e nel quale si configua la *Weltanschaung* di un'epoca e la *Kunstwollen* di un'artista. Vedi A. RIEGL, *Arte tardo romana*, Torino, Einaudi, 1959. Henri Focillion analizza la genesi delle forme artistiche, aventi vita propria ed autonoma; metamorfosi della materia, tecnica come processo: "La vita delle forme prende corpo nella materia, l'utensile e la mano. Essa non è un unico testo tirato su carte diverse, giacché la carta non è che il sostegno del testo, mentre in un disegno è elemento di vita, è nel cuore. Una forma senza il suo sostegno non è forma, ed il sostegno è esso stesso forma. È dunque necessario far intervenire l'immensa varietà delle tecniche nella genealogia dell'opera d'arte, e mostrare che il principio di ogni tecnica non è inerzia, ma azione". H. FOCILLON, *Vita delle forme*, cit., p.26.

gie – che nel loro insieme compongono l'apparato tecnico, sia la razionalità che presiede al loro impiego in termini di funzionalità ed efficienza) non è più oggetto di una nostra scelta, ma è il nostro ambiente, dove fini e mezzi, scopi e ideazioni, condotte, azioni e passioni, persino sogni e desideri sono tecnicamente articolati e hanno bisogno della tecnica per esprimersi [...]. La tecnica è l'essenza dell'uomo[84].

In diverse occasioni Lepage sottolinea che l'evoluzione tecnologica ha radicalmente modificato il nostro modo di vivere e di pensare; perché non dovrebbe cambiare anche la scena, se la tecnologia è il nostro mondo, il nostro "ambiente"? Insomma, sotto questo aspetto Lepage è decisamente uomo del proprio tempo:

> La mia crescita come essere umano e come artista è accompagnata da macchinari e la tecnologia subisce così tante trasformazioni e rivoluzioni quante ne ho subite io come persona che vive questa epoca, che passa attraverso nuove idee e mode in questa società. È come crescere con un partner. È molto difficile dissociare me stesso dalle macchine che stanno evolvendo insieme con me, perché è una espressione del mio vocabolario di scena ed è come se io comprendessi molti temi da quello[85].

Lepage parla della luce e del suo contrario, l'ombra, come componenti fondamentali e quasi fondanti della sua scena e ricorda come il teatro ai primordi sia nato dalla luce: gli spettacoli di teatro No erano "celebrazioni di luci" (foto 1, p. 72).

Luce e ombra, oggi come ieri, sono gli strumenti per raccontare le storie.

Gordon Craig nel primo dialogo di *The art of theatre* fa dire al Regista che istruisce lo Spettatore che i primi spettacoli dell'antichità facevano "appello agli occhi":

> Il primo drammaturgo sapeva che quando compariva con i suoi compagni di fronte al pubblico, esso desiderava *vedere* più che *udire*. Sapeva che la vista è il più veloce e il più acuto tra tutti i sensi dell'uomo. La prima cosa di cui aveva la percezione quando compariva di fronte al pubblico erano le centinaia di occhi bramosi e avidi. E gli spettatori, seduti tanto lontano da

84. U. GALIMBERTI, *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli, 1999. Questa affermazione di Galimberti rimanda a McLuhan: "Tutte le tecnologie tendono a creare un nuovo ambiente umano [...]. Le tecnologie non sono semplicemente inerti contenitori di esseri umani: sono processi attivi che rimodellano egualmente gli esseri e le tecnologie [...]. Quando una società inventa o adotta una tecnologia che dona predominanza o nuova importanza a uno dei suoi sensi, il rapporto dei sensi tra loro è trasformato. L'uomo è trasformato". M. MCLUHAN, *La galassia Gutemberg*, Milano, Armando editore, 1981.

85. Cit. da A. LAVENDER, *Hamlet in pieces. Shakespeare reworked by P. Brook, R. Lepage, R. Wilson*, New York, Continuum, 2001, p. 136.

> non poter udire tutte le sue parole, sembravano più vicini per l'intensità e l'ardore con cui lo fissavano[86].

La perdita dell'armonia, l'inizio della degenerazione per Craig sono avvenuti non appena il teatro, smarrendo il contatto con le sue antiche radici greche, ha cominciato a privilegiare il momento auditivo a quello visuale e a sostituire la primitiva cornice architettonica all'aperto (in forza del quale l'intero teatro era la scena, mossa soltanto da "l'eterno mutamento che passava sul suo volto da un mattino all'altro come passavano il sole e la luna"[87]) con una struttura al chiuso con pareti dipinte.

Così Lepage:

> Dobbiamo ricordare qualcosa di molto importante, cosa si intende per teatro e opera: nient'altro che una celebrazione di luce, questo. Le rappresentazioni in Grecia avvenivano quando c'era molta luce nel mezzo della notte: venivano bruciati grossi pezzi di legno in pire in modo da illuminare il teatro. La gente si raccoglieva intorno a quei fuochi – sappiamo quanto siano ipnotici i fuochi – ed era un momento di legame comune, un'unione collettiva. In Giappone le prime rappresentazioni di teatro No erano un modo per accendere luci nel cuore della notte. L'idea di teatro è prima di tutto, portare la gente in un luogo buio e creare uno spettacolo di luce[88].

È alla luce che dobbiamo il primo apparire del teatro nella storia, ricorda Lepage:

> La tecnologia è la reinvenzione del fuoco. All'inizio del teatro, molti secoli fa, l'attore parlava, davanti a lui c'era il fuoco e dietro l'ombra. Il fuoco è un elemento naturale, ma il suo utilizzo è l'inizio della tecnologia ed è l'inizio del teatro: dopo, tutte le forme di utilizzo del fuoco sono diventate pittura, cinema, video. Il fuoco è stato rimpiazzato dalla tecnologia, ma la gente viene ancora a teatro a sedersi intorno al fuoco. La gente vuole sempre raccogliersi intorno e ascoltare delle storie: è la stessa cosa oggi come molti secoli fa, è la stessa filosofia: io devo reinventare l'utilizzo del fuoco ogni volta[89].

86. E.G. CRAIG, *Il mio teatro*, cit., p. 85.

87. Ivi, p. 204.

88. A. MC ALPINE, *Conversation with Robert Lepage*, cit., p.157.

89. È interessante notare come proprio dall'oralità parta anche Marshall Mc Luhan nel libro *La galassia Gutemberg*: il mondo dell'oralità primaria coinvolgeva secondo Mc Luhan tutti i sensi ma in particolare, l'universo acustico era quello privilegiato, sostenendo, a differenza di Lepage, che il dominio della vista sarebbe proprio della successiva civiltà "gutemberghiana" della scrittura (dall'*orecchio* all'*occhio*). Vedi M. MCLUHAN, *The Gutemberg galaxy. The making of typographic man*, University of Toronto Press, Toronto, 1962. Per un primo approccio alle sue teorie vedi anche E. LAMBERTI, *Marshall Mc Luhan*, Milano, Mon-

Con questa frase Lepage porta il ragionamento sul piano antropologico dell'"etnografia del parlare", ponendo cioè la tecnologia in stretta relazione con il concetto di *communitas* teatrale. Come ricorda Victor Turner, riconsiderare la nascita del teatro dal rito, dal "dramma sociale" (dal greco *drama*=fatto, atto) e dal mondo dell'oralità, del narrare enfatico e dell'ascoltare partecipativo:

> La *paideia* dell'oralità [ricorda il filosofo Carlo Sini] favoriva una massima immedesimazione nel racconto. Bisognava parteggiare per Achille o per Ettore; non c'era spazio per un atteggiamento neutrale e tanto meno per un ascolto estetico [...]. La memoria orale e la sua creatività sono fenomeni collettivi[90].

Chi guarda è nel cerchio e modifica la storia, chi guarda crea la storia anche se questa sembra immutabile. Ma quale storia è immutabile, quale *mondo* è immutabile?

Se la luce è all'origine del teatro, cosa dire delle pietre-proiettori di Ansedonia?[91].

Pietro Tellini, regista cinematografico e appassionato di archeologia nel 1962 ritrovò alcune pietre lavorate e forate aventi sfaccettature dai mille volti, profili umani e d'animali difficili da scorgere, che lui interpretò come "uno degli oggetti fabbricati dall'uomo delle caverne per necessità, passatempo, istruzione, comunicazione" appartenenti a una civiltà di cui non si aveva traccia, una civiltà che abitava nelle caverne ed era maestra dell'arte della luce e dell'ombra. Quello che appare impressionante dai racconti di Tellini è la scoperta del momento in cui, casualmente di notte, in una camera illuminata solo da una piccola torcia, i volti – "immagini lavorate" – fuoriuscirono dagli incavi della pietra-proiettore ade-

dadori, 2000. Le origini del dramma dal rito collettivo è invece uno dei temi maggiormente esplorati da Victor Turner, l'antropologo britannico esponente della "Scuola di Manchester", che utilizzò il concetto di "performance" per penetrare le fenomenologie *liminoidi* e le trasformazioni in atto nelle comunità sociali. Turner ricorda come le performance culturali inscenassero materiali della vita reale presentati alla collettività di appartenenza in "forma significativa": "Esistono teorie 'secolarizzate', come quelle di coloro che vedono sorgere il dramma dalle narrazioni che si facevano intorno al fuoco negli antichi accampamenti, dove le vicende di caccia e scorrerie venivano evocate mimando gli eventi e i ruoli. Quali che siano le sue origini, che probabilmente variano da società a società, il dramma tende a diventare un modo per esaminare minuziosamente la vita quotidiana -interpretata, in Occidente, attraverso le forme della tragedia, della commedia, del melodramma eccetera, secondo le categorie aristoteliche e il loro successivo sviluppo nelle differenti culture della nostra tradizione (racconto, caratteri, pensiero, linguaggio, musica e spettacolo e le loro suddivisioni)". V. TURNER, *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 84.

90. C. SINI, *Filosofia e scrittura*, Bari, Laterza, 1994, p. 29.

91. Ringrazio Fernando Mastropasqua per avermi suggerito questo tema..

rente quasi naturalmente al palmo della mano, sotto forma di ombre: la pietra esigeva infatti particolari condizioni di luce, di penombra e di movimento. Se tali oggetti servissero a offrire un supporto "visivo" (in questo caso sotto forma di ombre animate) al racconto di storie per gli uomini preistorici intorno al fuoco (fornendo anche una colorita origine della tecnica cinematografica) non può essere però, dimostrato:

> Mentre la rigiravo tra le mani improvvisamente vidi sul muro, proiettata dalla pietra, l'ombra enorme di un uomo bestia, una specie di uomo di Neanderthal. La cosa più impressionante era che si trattava di un'ombra tridimensionale: l'occhio aveva una pupilla che si muoveva al minimo spostamento della pietra, mentre la bocca si apriva e si chiudeva come se parlasse [...]. Non vi era nulla di magico nell'ombra vivente, solo semplici accorgimenti tecnici producevano quell'effetto: il buchetto che nella pietra rappresentava il foro dell'occhio era attraversato verticalmente da una barretta; muovendo piano la pietra orizzontalmente su se stessa avanti e indietro, l'ombra della barretta, cioè la pupilla, si muoveva. La bocca era formata da una fessura orizzontale che a ogni movimento della pietra lasciava filtrare più o meno luce modificando i contorni delle labbra [...]. La stessa pietra impugnata dalla parte opposta proiettava la testa e il collo di un animale, probabilmente un dinosauro, e in un'altra ancora il profilo di un uomo di oggi con una lunga barba bianca.

Per un attimo le pietre-immagini così descritte mi hanno riportato al teatro di Lepage, un mondo da un certo punto di vista, assai vicino all'antica civiltà delle sculture in movimento di cui l'improvvisato archeologo parla in maniera così poetica:

> Viviamo sempre in una grotta, solo un po' più grande, se vogliamo, non più limitata dalla materia ma dalla nostra possibilità di conoscenza dai nostri sensi, dalla nostra umanità, sulla base di valori tuttora inalterati: il mistero della vita, la conservazione della vita e della specie, la comunità con i doveri e i diritti che essa comporta, l'attività artistico-culturale per comunicare più adatta al tempo [...]. Fuori della grotta non ci sono più il gelo ed i mostri feroci: l'uomo è solo, in lotta contro l'uomo, contro la parte negativa che ancora è in lui. Ieri riproduceva il passato e il presente sulla pietra per poter osservare il circostante e impadronirsene, vedersi nel circostante e poter agire in esso senza muoversi, e cioè riflettere, immaginare. Oggi, da un paio di secoli almeno, stiamo proiettando noi stessi sulla materia, riproducendo su di essa quello che di materiale è in noi (P. TELLINI, *L'uomo della pietra*).

È stato Richard Schechner in America a riprendere e approfondire il tema del fatto artistico quale evento sociale e a promuovere una "teoria della performance". Ispirandosi agli scritti di sociologi e antropologi

come Victor Turner e Erving Goffman, che utilizzarono spesso modelli teatrali nella loro analisi dell'interazione sociale, Schechner inizia a esplorare il rapporto tra arte e antropologia come una sorta di "ritorno alle origini". Le forme di rituale antico e di aggregazione appartenenti alle culture lontane (Africa, Oriente, Messico) sono sentite come modelli esemplari di un teatro che ha mantenuto il legame più importante, il senso della comunione tra la collettività, della partecipazione autentica, dell'incontro fisico tra attore e spettatore. Si riprendono o si recuperano anche identità culturali "sommerse" o di minoranza (il Teatro Campesino degli immigrati latinoamericani in Messico), si torna agli antichi testi della tradizione (dalla Bibbia al Corano ai Veda) e si valorizza l'oralità come veicolo di trasmissione culturale[92].

Questo nuovo e insieme antico "teatro aumentato" è, dunque innanzitutto una forma di condivisione delle storie (*de te fabula narratur*) che la tecnologia stessa sollecita. Come ricorda Lepage:

> La gente vuole una vita vera, un'interazione 'tridimensionale', e questo è qualcosa che appartiene al teatro. Il nostro campo di attività è raccontare storie e se vogliamo essere dei narratori brillanti, dobbiamo interessarci di film, televisione e romanzi, perché queste forme di narrazione [*storytelling*] stanno modificando il modo di raccontare le storie[93].

Il teatro oggi deve recuperare la forma della narrazione e dunque la memoria, quella collettiva, patrimonio culturale comune per recuperarne il valore mitopoietico:

> In generale la nostra società ha perduto la sua memoria orale. Al suo posto facciamo affidamento sempre più su documenti scritti o visivi per immortalare il passato, per accumulare ciò che ricordiamo, la nostra storia; e di fatto, la nostra memoria non funziona più perché non deve più fare lo sforzo di accumulare cose. Così, la memoria non distorce più i fatti, filtrandoli, la qual cosa rende più difficile per la storia essere trasformata in mitologia. La poesia e l'arte dipendono dalla nostra abilità di raccontare gli eventi attraverso le imperfezioni della nostra memoria. Se facciamo affidamento unicamente ai registratori, ai testi scritti e alle fotografie facciamo nuovamente esperienza degli eventi esattamente come accaddero.

92. Per un approfondimento sulla tematica: R. SCHECHNER, *La teoria della performance*, Roma, Bulzoni, 1990 e *Magnitudine della performance*, Roma, Bulzoni, 1996. Ed inoltre W.J. ONG, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986. Sul tema della performance rituale e performance teatrale (e la sua recente evoluzione in senso tecnologico, sociale e comunicativo) vedi L. GEMINI, *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, Milano, Franco Angeli, 2002.

93. R. EYRE, *Michelangelo's snowman* in V. Gottlieb, C. Chambers (a cura di) *Theatre in a cool climate*, cit., p. 67.

> Questo genere di verità è interessante per gli archivisti e gli storici, ma la mitologia è stata in gran parte eliminata da quel processo. Non è importante se una storia sia vera o falsa. Quello che conta davvero è come trasformiamo gli eventi attraverso le *lenti distorte* della memoria. Sono gli aspetti sfuocati, inventati della narrazione che le conferiscono bellezza e grandezza [...]. La gente si lamenta della non affidabilità della memoria, ma dobbiamo invece rallegrarcene, usarla come uno strumento creativo[94].

Memoria come strumento creativo, tecnologia come sostegno, come linguaggio universale, addirittura come "scusa": la tecnologia stessa cambia, si modifica; ogni nuova tecnica, nel momento in cui viene accolta, "libera" la precedente. Così Lepage semplifica a proprio uso la cosiddetta sindrome mcluhaniana dello "specchietto retrovisore": il nuovo ambiente tecnologico serve a leggere il vecchio e contemporaneamente lo contiene. Lepage fa riferimento alla ben nota teoria dell'avvicendarsi delle forme artistiche tra fine Ottocento e inizio Novecento, alla storica questione della rivalità tra le arti e in particolare tra la fotografia la pittura, alla continuità competitiva ma necessaria tra nuove e vecchie modalità di riproduzione della realtà ("fotografia e pittura", afferma Mario Costa, "hanno dato vita al primo contrasto intermediale"[95]); il regista ricorda indirettamente il celebre motto attribuito a Paul Delaroche del 1839, a cui era stata richiesta un'opinione sull'invenzione di Daguerre: "La pittura a partire da oggi è morta":

> Si vive in un momento simile a quello che ha passato la pittura nel XIX secolo. I pittori rappresentavano la loro epoca, le battaglie, facevano ritratti. Poi è arrivata la fotografia. E non solo svolgeva bene la funzione di cronista dell'epoca, ma lo faceva persino meglio. ovvisamente i pittori compresero che non dovevano più essere i cronisti della loro epoca, che potevano allora esplorare la forma. Così è nato lo strutturalismo, il cubismo, l'arte astratta [...]. Tutti questi movimenti esprimevano dei sentimenti, delle idee che non erano mai stati espressi prima. Potevano fare questo perché erano stati liberati dalla funzione di restituire l'autenticità. Il cinema svolge molto bene la funzione di restituire l'autenticità, allora noi persone di teatro possiamo essere dadaisti, espressionisti, astratti [...]. Viviamo, da questo punto di vista, in un periodo estremamente entusiasmante[96].

94. R. Charest, *Connecting flights*, cit., pp. 16-17. Lepage ama spesso ricordare come la madre sia stata un'abilissima narratrice di storie e come attraverso i suoi racconti sulla Seconda guerra mondiale (all'epoca faceva parte dei Canadian Woman's Army Corps) ma soprattutto attraverso tutto ciò che aggiungeva di personale intorno a quel grande evento, avesse "ricreato l'intera Guerra e inventato una mitologia".

95. M. COSTA, *L'estetica dei media. Avanguardie e tecnologia*, Roma, Castelvecchi, 1996.

96. P. Hivernat, V. Klein, *Histoires parallèles*, cit. Lo stesso ragionamento sulle arti *liberate* progressivamente dai compiti di riproduzione della Storia, viene espresso nel corso del-

come Victor Turner e Erving Goffman, che utilizzarono spesso modelli teatrali nella loro analisi dell'interazione sociale, Schechner inizia a esplorare il rapporto tra arte e antropologia come una sorta di "ritorno alle origini". Le forme di rituale antico e di aggregazione appartenenti alle culture lontane (Africa, Oriente, Messico) sono sentite come modelli esemplari di un teatro che ha mantenuto il legame più importante, il senso della comunione tra la collettività, della partecipazione autentica, dell'incontro fisico tra attore e spettatore. Si riprendono o si recuperano anche identità culturali "sommerse" o di minoranza (il Teatro Campesino degli immigrati latinoamericani in Messico), si torna agli antichi testi della tradizione (dalla Bibbia al Corano ai Veda) e si valorizza l'oralità come veicolo di trasmissione culturale[92].

Questo nuovo e insieme antico "teatro aumentato" è, dunque innanzitutto una forma di condivisione delle storie (*de te fabula narratur*) che la tecnologia stessa sollecita. Come ricorda Lepage:

> La gente vuole una vita vera, un'interazione 'tridimensionale', e questo è qualcosa che appartiene al teatro. Il nostro campo di attività è raccontare storie e se vogliamo essere dei narratori brillanti, dobbiamo interessarci di film, televisione e romanzi, perché queste forme di narrazione [*storytelling*] stanno modificando il modo di raccontare le storie[93].

Il teatro oggi deve recuperare la forma della narrazione e dunque la memoria, quella collettiva, patrimonio culturale comune per recuperane il valore mitopoietico:

> In generale la nostra società ha perduto la sua memoria orale. Al suo posto facciamo affidamento sempre più su documenti scritti o visivi per immortalare il passato, per accumulare ciò che ricordiamo, la nostra storia; e di fatto, la nostra memoria non funziona più perché non deve più fare lo sforzo di accumulare cose. Così, la memoria non distorce più i fatti, filtrandoli, la qual cosa rende più difficile per la storia essere trasformata in mitologia. La poesia e l'arte dipendono dalla nostra abilità di raccontare gli eventi attraverso le imperfezioni della nostra memoria. Se facciamo affidamento unicamente ai registratori, ai testi scritti e alle fotografie facciamo nuovamente esperienza degli eventi esattamente come accaddero.

92. Per un approfondimento sulla tematica: R. Schechner, *La teoria della performance*, Roma, Bulzoni, 1990 e *Magnitudine della performance*, Roma, Bulzoni, 1996. Ed inoltre W.J. Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986. Sul tema della performance rituale e performance teatrale (e la sua recente evoluzione in senso tecnologico, sociale e comunicativo) vedi L. Gemini, *L'incertezza creativa. I percorsi sociali e comunicativi delle performance artistiche*, Milano, Franco Angeli, 2002.

93. R. Eyre, *Michelangelo's snowman* in V. Gottlieb, C. Chambers (a cura di) *Theatre in a cool climate*, cit., p. 67.

> Questo genere di verità è interessante per gli archivisti e gli storici, ma la mitologia è stata in gran parte eliminata da quel processo. Non è importante se una storia sia vera o falsa. Quello che conta davvero è come trasformiamo gli eventi attraverso le *lenti distorte* della memoria. Sono gli aspetti sfuocati, inventati della narrazione che le conferiscono bellezza e grandezza [...]. La gente si lamenta della non affidabilità della memoria, ma dobbiamo invece rallegrarcene, usarla come uno strumento creativo[94].

Memoria come strumento creativo, tecnologia come sostegno, come linguaggio universale, addirittura come "scusa": la tecnologia stessa cambia, si modifica; ogni nuova tecnica, nel momento in cui viene accolta, "libera" la precedente. Così Lepage semplifica a proprio uso la cosiddetta sindrome mcluhaniana dello "specchietto retrovisore": il nuovo ambiente tecnologico serve a leggere il vecchio e contemporaneamente lo contiene. Lepage fa riferimento alla ben nota teoria dell'avvicendarsi delle forme artistiche tra fine Ottocento e inizio Novecento, alla storica questione della rivalità tra le arti e in particolare tra la fotografia la pittura, alla continuità competitiva ma necessaria tra nuove e vecchie modalità di riproduzione della realtà ("fotografia e pittura", afferma Mario Costa, "hanno dato vita al primo contrasto intermediale"[95]); il regista ricorda indirettamente il celebre motto attribuito a Paul Delaroche del 1839, a cui era stata richiesta un'opinione sull'invenzione di Daguerre: "La pittura a partire da oggi è morta":

> Si vive in un momento simile a quello che ha passato la pittura nel XIX secolo. I pittori rappresentavano la loro epoca, le battaglie, facevano ritratti. Poi è arrivata la fotografia. E non solo svolgeva bene la funzione di cronista dell'epoca, ma lo faceva persino meglio. ovvisamente i pittori compresero che non dovevano più essere i cronisti della loro epoca, che potevano allora esplorare la forma. Così è nato lo strutturalismo, il cubismo, l'arte astratta [...]. Tutti questi movimenti esprimevano dei sentimenti, delle idee che non erano mai stati espressi prima. Potevano fare questo perché erano stati liberati dalla funzione di restituire l'autenticità. Il cinema svolge molto bene la funzione di restituire l'autenticità, allora noi persone di teatro possiamo essere dadaisti, espressionisti, astratti [...]. Viviamo, da questo punto di vista, in un periodo estremamente entusiasmante[96].

94. R. Charest, *Connecting flights*, cit., pp. 16-17. Lepage ama spesso ricordare come la madre sia stata un'abilissima narratrice di storie e come attraverso i suoi racconti sulla Seconda guerra mondiale (all'epoca faceva parte dei Canadian Woman's Army Corps) ma soprattutto attraverso tutto ciò che aggiungeva di personale intorno a quel grande evento, avesse "ricreato l'intera Guerra e inventato una mitologia".

95. M. Costa, *L'estetica dei media. Avanguardie e tecnologia*, Roma, Castelvecchi, 1996.

96. P. Hivernat, V. Klein, *Histoires parallèles*, cit. Lo stesso ragionamento sulle arti *liberate* progressivamente dai compiti di riproduzione della Storia, viene espresso nel corso del-

La tecnologia cambia in corso d'opera, dall'inizio alla fine del processo costruttivo di ogni spettacolo va verso una riduzione progressiva, verso una semplificazione, una sintesi:

> Una cosa è certa: la tecnologia nel caso del mio lavoro d'attore è un sostegno molto importante, è una maschera, una scusa [...]. La tecnica o la tecnicità dello spettacolo *Les aiguilles et l'opium* era molto più complessa, la macchina molto più pesante, molto più invadente un anno fa. Poi lo spettacolo si è semplificato[97].

Se costante del teatro di Lepage è una scena metamorfica, che cambia incessantemente, diventando tutto quello che la narrazione ha necessità di raccontare, questo avviene sotto gli occhi degli spettatori: la tecnologia è smascherata, il suo funzionamento è a vista perché "Le persone non sono preoccupate della tecnologia che comprendono". E ancora: "Il video è diventato così domestico e quotidiano che lo si può utilizzare in scena. Il principio è compreso e, di colpo, gli spettatori accettano che la tecnologia possa anche contenere poesia"[98]. Il rapporto con la tecnologia è uno dei temi più dibattuti dell'universo lepagiano. I suoi estimatori però, preferiscono non parlare di abuso tecnologico per il suo teatro, ma piuttosto di "macchineria", termine che evoca, evidentemente, una tecnica artigianale e un'antica tradizione scenica, quella rinascimentale.
Il teatro nasce con la tecnica:

> Ricordiamoci che il teatro nel corso della sua storia ha tratto vantaggio dalle scoperte scientifiche e tecniche. Non ha forse sempre integrato la "macchineria" del momento, nella misura in cui gli permetteva non solo di produrre lo straordinario e l'inimmaginabile, ma anche di toccare la sensibilità di ciascuna epoca? Saremo forse noi più puri del teatro, questa arte impura e ibrida per eccellenza?
> Abbiamo dimenticato che l'arte e la tecnologia furono intimamente connessi in certi momenti della storia?

l'intervista in italiano da me fatta a Montréal. Abbiamo preferito lasciare, però la versione francese, maggiormente corretta e ricca di dettagli. Sulla "sindrome dello specchietto retrovisore", utilizzata per definire il processo di comprensione e assimilazione dei fenomeni di innovazione tecnologica, Mc Luhan ne *La galassia Gutemberg* ricorda che "un ambiente diviene pienamente visibile solo quando è stato soppiantato da un nuovo ambiente". Ogni nuova tecnologia della comunicazione, dunque, contiene la precedente che diventa contemplabile, perciò comprensibile, solo quando è già trascorsa, superata. Nel suo ultimo libro, *La legge dei media*, Mc Luhan ci offre una panoramica delle interazioni (ibridazioni) tra i media e delle loro dinamiche che lo studioso canadese suddivide in quattro fasi (la ben nota "tetrade macluhiana"): l'accrescimento, l'obsolescenza, il recupero e il capovolgimento. Vedi M. Mc Luhan, *La legge dei media*, Roma, Armando editore, 1994.

97. J. Féral, *L'attore*...cit., p. 297.

98. P. Hivernat, V. Klein, *Histoires parallèles*, cit.

> Animato esplicitamente dallo spirito del Rinascimento, epoca in cui "l'arte e la tecnologia erano una cosa sola", Robert Lepage si interessa "alla tecnologia se fa sviluppare l'arte e all'arte se fa sviluppare la tecnologia"[99].

A differenza delle macchinerie barocche, la tecnologia scenica di Lepage non vuole suscitare "meraviglia". Non vuole stupire lo spettatore ma, al contrario, rassicurarlo: il suo uso in scena implica sempre, infatti, uno sforzo collaborativo e creativo tra le due parti in gioco, spettatore e attore: ecco, in sintesi, l'idea di *tecnologia integrata* secondo Lepage: "Devi lasciare un margine all'immaginazione del pubblico". La tecnologia "a vista" (proiettori posti nello spazio del proscenio e spostati a mano o con funi) è accettata come parte integrante del "corpo" dello spettacolo: l'artificio è svelato, e lo spettatore non deve più preoccuparsi di non essere adeguato. Come racconta Lepage è come nel teatro giapponese tradizionale di marionette di Osaka (il teatro Bunraku, o nell'antico nome "ningyo-joruri"[100]) in cui il più anziano dei tre manovratori si leva il cappuccio e mostra il proprio volto dando pubblica esibizione della propria magistrale abilità manuale, mentre i marionettisti secondari sono avvolti in tonache nere e incappucciati (questa particolare maniera di manovrare

99. I. Perelli-Contos, C. Hébert, *L'oeuvre de R. Lepage*, cit., p. 278. Le frasi tra virgolette sono di Lepage.

100. Il poeta e drammaturgo Paul Claudel (1868-1955) le cui *pièce* teatrali furono trasporte in scena da Barrault, Vilar, Lugné-Poe, Copeau, scrisse negli anni Venti alcune pagine dedicate alle forme teatrali giapponesi che lui aveva conosciuto all'epoca in cui era ambasciatore a Tokio. Queste furono pubblicate in *L'oiseau noir dans le soleil levant* (1929). Dalla traduzione di Marco Consolini per la rivista «Culture teatrali» diretta da Marco De Marinis, riprendiamo l'ispirata descrizione di Claudel sul teatro Bunraku: "La marionetta è la maschera integrale e animata, non più soltanto il viso, ma le membra e tutto il corpo. Un manichino autonomo, un uomo in miniatura fra le nostre mani, un centro di gesti. La marionetta non è come l'attore umano, prigioniero del peso e dello sforzo: esso non poggia a terra, manovra con eguale facilità in tutte le dimensioni. [...] L'animatore le manovra cuore a cuore, da molto vicino, ed esse saltano così forte che si direbbe gli stiano per scappare. Non c'è un solo animatore, ma due, talvolta tre. Essi non hanno corpo né figura, sono vestiti con un camicione nero, le mani e il viso velati di nero. La marionetta è l'anima collettiva di questo brandello d'ombra, di questo gruppo di cospiratori di cui si dimentica presto l'esistenza. [...] A destra, rannicchiati su una specie di tribuna tra due ceri, ci sono due uomini in costume speciale, quello che racconta e che parla, e quello preposto all'emozione. Il primo ha davnti a sé un leggio su cui è appoggiato il *libretto*, e gli attori di legno che in mezzo al loro ammasso nero obbediscono, non come da noi a mani e a dita, ma a un conciliabolo di cuori che si uniscono a ciò che egli dice; è qualcosa che si stacca dal libro e si appropria del suo linguaggio: non siamo più in presenza di interpreti ma del testo stesso". P. Claudel, *Il teatro giapponese*, «Culture Teatrali», n. 4, 2001, pp.17-18. In una lettera datata 17 novembre 1926 Claudel così definiva sinteticamente la marionetta del teatro bunraku: "Non è un attore che parla, è una parola che agisce". P. Claudel, *Lettera al professor Miyajima*, in «Culture teatrali», cit., pp. 18-19.

marionette allo scoperto, introdotta nel 1705 dal burattinaio Tastumatsu Hachirobee, fu chiamata *de-zukai*).

La macchina scenica: *La face cachée de la lune.*

A dispetto dei suoi detrattori (l'*over-use of technologies* è un'accusa che gli è stata rivolta proprio in occasione del suo *Elseneur*), la scena di Lepage è dunque sempre più prossima alla meccanica. La sua macchina – ricorda lo studioso di teatro George Banu – è strutturata come "un utensile antico": non affascina affatto, contesta le performance tecnologiche attuali e "non appartiene all'"extrême-contemporain"[101], mentre i suoi congegni e circuiti rendono lo spettacolo fallibile e lasciano l'ipotesi dell'incidente sempre aperta (la qual cosa le conferirebbe – seguendo Benjamin – il valore di presenza, di aura e unicità[102]). *Elseneur* ha avuto molti inconvenienti tecnici: al Festival di Edimburgo dovettero addirittura sospenderlo. "Uno spettacolo", ricorda Lepage "deve correre dei rischi".

Malgrado la complessità degli effetti, la macchina scenica creata per *Les aiguilles et l'opium* è piuttosto semplice: si assiste a giochi di ombre, proiezioni di video e di filmati cinematografici d'archivio (utilizzando un proiettore 35 millimetri), mentre l'attore viene sollevato verso l'alto con una fune[103]. Questa macchina dalla tecnologia piuttosto "arcaica" (che ricorda quasi gli argani del teatro antico) viene tuttavia considerata da alcuni, già al limite della tollerabilità. Iniziano le prime definizioni "negative" del lavoro di Lepage: un "teatro dei prodigi tecnologici".

Ecco come viene giudicato *Les aiguilles et l'opium* nell'Enciclopedia canadese del teatro, introducendo un interrogativo che diventerà una vera persecuzione per Lepage: il suo teatro tecnologico è ancora teatro?

> Può essere ancora chiamato teatro un lavoro che si dirige così decisamente verso l'immagine e si allontana dal testo? O non è piuttosto scultura/quadro in movimento o la più vaga di tutte le categorie, arte performativa? [...]. Lepage, specialmente con *Les aiguilles et l'opium*, sembra prendere posto in nuovi spazi e questi spazi, per coloro che rispettano lo "status quo", sono sbagliati. In ogni caso questo lavoro ha segnato l'inizio del coinvolgimento di Lepage con le macchine (il cui "abuso" è l'argomentazione base della maggior parte della critica a lui ostile che oggi prende di mira il suo lavoro artistico)[104].

101. G. BANU, *Théâtre et technologie ou Celui qui dit oui, celui qui dit non*, «Jeu», n. 90, 1999.

102. Il riferimento è al volume di W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991.

103. Nel videodocumentario di produzione canadese *Tekné* (2000), il regista Réné Lacoste intervista in Italia alcuni registi e artisti che hanno utilizzato tecnologie nei loro lavori o installazioni; tra questi Paolo Rosa, Fabrizio Plessi e l'attore Nestor Sayed protagonista, per la versione italiana e spagnola, di *Les aiguilles et l'opium* di Lepage. Particolarmente interessanti le spiegazioni date a Lacoste dai tecnici italiani incaricati del funzionamento degli apparati di proiezione e dei dispositivi di sollevamento dello spettacolo lepagiano.

Un esempio emblematico di questa "macchina antica" è lo spettacolo *La face cachée de la lune*[105]. Con musiche originali di Laurie Anderson, lo spettacolo di Lepage, recentemente premiato come miglior produzione canadese del 2001, anno dell'*Odissea* kubrickiana, prende spunto dall'invio nello spazio delle navicelle sovietiche e americane. L'esplorazione della luna (fino a Galileo "specchio della terra", come si racconta nel Prologo) è la metafora di cui si serve Lepage per parlare di un'altra ricerca, quella dello spazio interiore, intimo e privato: è la storia di due fratelli, uno metereologo, l'altro venditore di abbonamenti da sempre attratto dal tema delle esplorazioni extraterrestri. Separati da diversi stili di vita e caratteri (anglofoni e francofoni?), si incontrano nuovamente dopo che viene loro a mancare la madre. La luna e la madre, con il relativo armamentario mitico e simbolico, sono i due temi centrali dello spettacolo che si intersecano continuamente. La vita dei due protagonisti è costellata da "domestiche esplorazioni" simboleggiate da un unico oggetto: l'oblò di una lavatrice. Con una similitudine davvero poetica Lepage ci ricorda che siamo venuti alla luce e al mondo come piccoli astronauti che prendono per la prima volta fiato dopo che il cordone ombelicale-cavo che ci collega alla navicella madre è stato staccato e dopo il preciso colpetto alla schiena dato dalla levatrice al neonato a testa in giù grazie al quale prende per la prima volta l'ossigeno necessario alla vita e impara a respirare. Riuscirà qualcuno a costruire davvero quell'enorme Torre Eiffel (che ricorda il *Monumento alla Terza Internazionale* di Tatlin) che innalzata fino oltre la stratosfera dovrebbe essere in grado di captare quello che è ancora segreto: il lato nascosto della Luna? Quale sonda riuscirà mai a scoprire il lato misterioso e rimosso del nostro Io? (foto 2, p; 72).

Lepage inventa un fondale metallico di color grigio scuro che occupa tutta la larghezza del palco e che nasconde al suo interno ambienti tra loro separati da pannelli che scorrono silenziosi su binari; sulla sua parete ven-

104. *Multimedia work by maverick writer/director/actor Robert Lepage*, in www.canadiantheatre.com/a/aiguillesetopium.html.

105 L'analisi è stata condotta sulla visione dello spettacolo già completamente "formalizzato", a Annecy (aprile 2001) e Montréal (giugno 2001); nello spazio Usine C, situato nel quartiere centro Sud di Montréal, ex fornace industriale e oggi spazio polifunzionale diretto della compagnia Carbone 14, è stato possibile assistere all'allestimento della scena, alle prove e alla "generale" dello spettacolo presentato all'interno del FTA di Montréal.

gono proiettate immagini tratte dai documentari sull'esplorazione della Luna e filmini in Super8 della vita del personaggio. Le ante scorrevoli fanno intravedere oggetti e ambienti sempre diversi: armadio, ascensore, stanze. *Interiors*.

Questo fondale ha anche una corrispondente quarta parete "fisica": un enorme specchio che si sviluppa per tutta la lunghezza del palco, dotato di un movimento rotatorio che lo trasforma sia in oggetto di scena sia in soffitto riflettente, restituendo agli spettatori, nel finale dello spettacolo, l'impressione di un corpo duplicato impegnato in una danza quasi in assenza di gravità (foto 3, p. 72).

Come gli *screen* del teatro "cinetico-visivo" di Gordon Craig, *la scena dal volto mobile* di Lepage si trasforma grazie al movimento e alla luce: "Il teatro è l'arte della trasformazione a tutti i livelli. [...] La trasformazione diventa non solo una maniera, ma il fondamento stesso del mio lavoro"[106].

Dunque la tecnologia a teatro, quale appare in tutta la sua evidenza proprio in *La face cachée de la lune,* introduce un *oxymoron* davvero inatteso: è "arcaica", imperfetta e pericolosa. Il montaggio dello spettacolo richiede tre giorni e una squadra di quattordici persone. I congegni impiegati, più che sofisticate soluzioni *hi-tech*, ricordano i meccanismi (i cosiddetti *ingegni*) del teatro rinascimentale, epoca dell'invenzione della mobilità della scena, i cui apparati erano un vero connubio di meraviglia e *ars mechanica*.

Pensiamo agli intermezzi (o *intermedi)*, vero spettacolo nello spettacolo, in cui la scena era tutta per le macchinerie, gli ingranaggi, gli apparati scenotecnici e le quinte semoventi per mezzo di *periaktoi* che producevano stupore ed esaltavano la magnificenza del principe. La scena teatrale tra Quattrocento e gli inizi del Seicento, quando la prospettiva con scorcio di città aveva definitivamente sostituito le *mansions* paratattiche delle sacre rappresentazioni, viene a trasformarsi progressivamente proprio grazie all'introduzione di macchine e argani, congegni che permettevano trasformazioni rapide, cambi automatici oltre che voli, apparizioni di cieli, soli, demoni e angeli annuncianti o discendenti progettati da Brunelleschi, Vasari, Sangallo, Buontalenti in occasione delle feste nuziali di corte farnese e medicea. Tra queste spiccaon le celebrazioni per le nozze di Cosimo I con Eleonora di Toledo (1539) e di Francesco I con Maria Giovanna d'Austria (1565) che inaugurò la scena a quinte della tradizione barocca:

> Gli intermezzi sono lo spettacolo [...] e questo spettacolo è uno spettacolo meccanico: come non ricordare che Bernardo Buontalenti era studioso degli automata di Erone Alessandrino? E la commedia? La commedia non c'è, non esiste. O esiste solo nel testo drammatico. In quanto evento spettacolare la commedia è la sua scena. E la scena è vuota[107].

106. R. LEPAGE, *Quelques zones de liberté*, Québec, L'instant même, 1995, p. 135.

Il Rinascimento abbonda di trattati tecnici sull'arte (da Piero della Francesca a Leonardo a Leon Battista Alberti al Brunelleschi), e nello specifico di libri sugli apparati teatrali e sulle nuove invenzioni meccaniche e sulle recenti scoperte ottiche (Serlio, Sabbatini); questa letteratura, a partire dal Quattrocento e a firma di artisti, segna il progressivo abbandono dell'antica distinzione tra sapere scientifico-matematico e sapere tecnico-artigianale, tra lavoro manuale e lavoro intellettuale, tra arte e tecnica. Anche Leonardo si era cimentato come "apparatore" in occasione dell'allestimento dell'*Orfeo* del Poliziano, come è testimoniato dagli studi e dai progetti datati 1506-1508 presenti nel codice Arundel conservato al British Museum di Londra[108].

In seguito sarà la scena barocca, allargata all'uopo, a mostrare gli eccessi e i tecnicismi delle macchine; come afferma Fernando Mastropasqua:

> il cubo vuoto (della scena barocca) è completamente circondato da macchine ed è separato dal pubblico dal doppio spazio intermedio della fossa orchestrale e del proscenio. Questi due spazi, simili e contrapposti (basso-alto, pieno e vuoto), sono una striscia ultima di terra abitata, il ponte sospeso dell'arte davanti all'abisso del mondo della macchina. [...] L'attore stesso non può percorrere senza pericolo quello spazio e quando lo fa è perché è mosso da una macchina: vola, discende, sbuca dal sottosuolo, s'innalza. [...] Il mondo delle macchine è perfetto, astratto, il suo rigore scientifico[109].

107. C. MOLINARI, *La scena vuota*, in E. G. Zorzi, M. Sperenzi (a cura di) *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici. Modelli dei luoghi teatrali*, Firenze, Leo S.Olschki, 2001 (catalogo del riallestimento delle mostre *Il luogo teatrale a Firenze* e *La scena del principe* riunite in *Teatro e spettacolo nella Firenze dei Medici*, Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 2001). Nella mostra ideata e curata da Ludovico Zorzi nel 1975 *Il luogo teatrale a Firenze* furono ricostruite le maquette dei luoghi delle rappresentazioni rinascimentali a Firenze e la scenotecnica impiegata per sacre rappresentazioni, per messinscene, per feste, per contrasti e per naumachie.

108. Oltre all'*Orfeo* sarebbero due gli allestimenti teatrali effettivamente realizzati con progetti di meccanica scenica, da Leonardo: *La Festa del Paradiso* (Milano, Castello Sforzesco, 1490) e la *Danae* di Baldassarre Taccone (Caiazzo, Palazzo di Gian Francesco Sanseverino, 1496). Vedi J. Jacquot, *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Parigi, 1964. Secondo Molinari, Leonardo voleva realizzare una vera e propria "*Drehbühne*, una scena girevole cioè, del tipo di quelle che saranno alla base del rinnovamento tecnologico del teatro moderno". C. MOLINARI, *Brunelleschi, Leonardo e la tradizione scenotecnica*, "Quaderni di teatro", n. 10, 1980, p. 6. Molinari, confrontando i disegni per l'*Orfeo* con quelli presenti nel Codice Atlantico, ipotizza per questa messa in scena un precocissimo progetto di scenografia prospettica.

109. F. MASTROPASQUA, *Il teatro dei Philosophes*, in *Il Teatro. Collezione dell'Encyclopédie*, Milano, Mazzotta, 1981, p. 23.

Nello spettacolo di Lepage, vero trionfo del concetto antico di *techne*[110], è come se ci fosse un altro spettacolo dietro lo spettacolo: tecnici e ingegneri del suono e della luce, ma anche numerosi "manovratori", danno vita, dietro alla scena e in diretta, a questa artigianale e funzionale macchina teatrale, maneggiandola con destrezza; in un attimo invisibili *servi di scena* spostano a mano i pannelli piazzando l'armamentario scenografico e tirando i proiettori con funi. Come se stessero muovendo una marionetta. È una squadra di "uomini-macchina" che fa in modo che l'*ingranaggio teatrale* proceda: una pratica che ricorda gli atletici uomini che azionano i carri allegorici del Carnevale. Per spiegarci l'importanza del *dietro le quinte*, Lepage ricorre al Giappone: il teatro è una questione di equilibrio tra la parte visibile e quella invisibile del teatro:

> Quando ero a Tokyo una persona mi disse che lavorava nella "parte in ombra" dello spettacolo; mi spiegò, poi, che il teatro giapponese è una questione di *equilibrio* tra la "parte in luce" e la "parte in ombra": sono i due lati della stessa medaglia. Loro sono consapevoli del fatto che teatro sia una totalità e ciò che accade dietro ha la stessa importanza di quello che accade in scena. Il teatro occidentale è ossessionato dalla parte *davanti*, dal palcoscenico[111].

La macchina scenica lepagiana mutua i suoi movimenti dall'uomo, da cui spesso prende in prestito il sembiante e il carattere mutevole; è come una creatura vivente, in movimento dinamico, e il soggetto che la abita ne è fondamentale articolazione. In fondo, seguendo la metafora cara a Leonardo, l'uomo stesso è una macchina, l'uccello è una macchina, l'edificio è una macchina, l'intero universo è una macchina:

110. *Techne* era il nome con cui nell'antichità si designava, come è noto, sia l'attività dell'artigiano che gli artisti (che erano appunto, *technites*). Agamben ricorda che "entrambe queste forme di attività avevano in comune il carattere essenziale di essere un genere della *poiesis*; il carattere della *poiesis* non è qualcosa di pratico, campo di intervento invece del *praxein*, bensì un modo della verità intesa come disvelamento, *a-letheia*, dunque passaggio dal non essere all'essere: "*Techne* significava per i Greci: far apparire, *poiesis*, pro-duzione nella presenza; ma questa pro-duzione non era intesa a partire da un *agere*, da un fare, ma da una *gnosis*, da un sapere. Produzione (*tekne, poiesis*) e prassi *(praxis)* non sono, pensati in modo greco, la stessa cosa". G. AGAMBEN, *Poiesis e praxis*, in *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet, p. 110.

111. A. M. Monteverdi, intervista a Robert Lepage. Il richiamo sembra alla "bottega rinascimentale"; come ricorda Hauser: "Nella bottega dell'artista quattrocentesco domina ancora lo spirito collettivo del cantiere e della corporazione; l'opera non è ancora l'espressione di una personalità indipendente, che accentua la propria originalità e si chiude a tutto ciò che le è estraneo. [...] Per tutto il Quattrocento il lavoro artistico conserva il carattere di collaborazione". A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte* Vol. II, Torino, Einaudi, 1987, p. 53.

> L'immagine che Leonardo ha del mondo è quella di una grande macchina mossa da forze spirituali e poi disciplinata, nei suoi perfetti congegni, da una mente superiore che tutto ha disposto secondo una legge matematica. Nell'esperienza, madre di ogni certezza insieme alla matematica, Leonardo vede la possibilità di arrivare a comprendere le infinite ragioni dell'universo: i meccanismi cioè, della grande macchina naturale. Il movimento di un braccio, di una gamba, il battito di un'ala sono regolati da precise leggi meccaniche e matematiche che Leonardo, una volta individuate, riproduce nelle sue macchine artificiali fatte di leve, congegni e ingranaggi[112].

Non è un caso che il gruppo multidisciplinare e multimediale cui Lepage dà vita nel 1994 a Québec prenda proprio il nome di Ex Machina; così il regista motiva la scelta del nome:

> Abbiamo cominciato a definire il nostro lavoro attraverso tre elementi contenuti nel nome Ex Machina. Prima di tutto è stata esclusa la parola *teatro*, dal momento che non è più la nostra esclusiva preoccupazione. Secondo punto, Ex Machina evoca macchineria. Ma per me macchineria non è solo l'imbragatura che fa volare Cocteau in *Les aiguilles et l'opium*. È anche nell'attore, nella sua abilità a recitare il testo, a essere parte di un ingranaggio del testo; ci sono meccanismi anche lì. Terzo punto, noi abbiamo rimosso la parole *deus* dalla frase che in origine annunciava un esito inatteso, sebbene io ritenga che abbiamo mantenuto una dimensione mitica e una senso di ricerca spirituale. Il meccanismo risultante e quello narrativo sono ancora imprevisti, misteriosi e spetta a noi scoprirli[113].

Negli spettacoli di Lepage la tecnica è sempre in funzione dell'uomo, unico principio regolatore ("L'uomo è misura di tutte le cose", scriveva Protagora nel frammento I chiamato *La verità*, di quelle che sono in quanto sono, e di quelle che non sono in quanto non sono"). Non è un caso che alcuni protagonisti dei suoi spettacoli siano emblematicamente coloro che hanno dato un impulso decisivo sia all'umanesimo da una parte che al modernismo dall'altra: Leonardo (*Vinci*) e Lloyd Wright (*La géométrie des miracles*).

Metamorfosi della scena: *Elseneur.*

Elseneur di Lepage è realizzato quasi in contemporanea a *Hamlet: a monologue* di Robert Wilson (prima dello spettacolo: New York, luglio 1995) e *Qui est là* di Peter Brook. Teatro immagine, teatro tecnologico, te-

112. M. CIANCHI, *Le macchine di Leonardo*, Firenze, Becocci ed., 1992.

113. R. LEPAGE, *Connecting flights*, cit., p.23.

Nello spettacolo di Lepage, vero trionfo del concetto antico di *techne*[110], è come se ci fosse un altro spettacolo dietro lo spettacolo: tecnici e ingegneri del suono e della luce, ma anche numerosi "manovratori", danno vita, dietro alla scena e in diretta, a questa artigianale e funzionale macchina teatrale, maneggiandola con destrezza; in un attimo invisibili *servi di scena* spostano a mano i pannelli piazzando l'armamentario scenografico e tirando i proiettori con funi. Come se stessero muovendo una marionetta. È una squadra di "uomini-macchina" che fa in modo che l'*ingranaggio teatrale* proceda: una pratica che ricorda gli atletici uomini che azionano i carri allegorici del Carnevale. Per spiegarci l'importanza del *dietro le quinte*, Lepage ricorre al Giappone: il teatro è una questione di equilibrio tra la parte visibile e quella invisibile del teatro:

> Quando ero a Tokyo una persona mi disse che lavorava nella "parte in ombra" dello spettacolo; mi spiegò, poi, che il teatro giapponese è una questione di *equilibrio* tra la "parte in luce" e la "parte in ombra": sono i due lati della stessa medaglia. Loro sono consapevoli del fatto che teatro sia una totalità e ciò che accade dietro ha la stessa importanza di quello che accade in scena. Il teatro occidentale è ossessionato dalla parte *davanti*, dal palcoscenico[111].

La macchina scenica lepagiana mutua i suoi movimenti dall'uomo, da cui spesso prende in prestito il sembiante e il carattere mutevole; è come una creatura vivente, in movimento dinamico, e il soggetto che la abita ne è fondamentale articolazione. In fondo, seguendo la metafora cara a Leonardo, l'uomo stesso è una macchina, l'uccello è una macchina, l'edificio è una macchina, l'intero universo è una macchina:

110. *Techne* era il nome con cui nell'antichità si designava, come è noto, sia l'attività dell'artigiano che gli artisti (che erano appunto, *technites)*. Agamben ricorda che "entrambe queste forme di attività avevano in comune il carattere essenziale di essere un genere della *poiesis*; il carattere della *poiesis* non è qualcosa di pratico, campo di intervento invece del *praxein*, bensì un modo della verità intesa come disvelamento, *a-letheia*, dunque passaggio dal non essere all'essere: "*Techne* significava per i Greci: far apparire, *poiesis*, pro-duzione nella presenza; ma questa pro-duzione non era intesa a partire da un *agere*, da un fare, ma da una *gnosis*, da un sapere. Produzione (*tekne, poiesis*) e prassi *(praxis)* non sono, pensati in modo greco, la stessa cosa". G. AGAMBEN, *Poiesis e praxis*, in *L'uomo senza contenuto*, Macerata, Quodlibet, p. 110.

111. A. M. Monteverdi, intervista a Robert Lepage. Il richiamo sembra alla "bottega rinascimentale"; come ricorda Hauser: "Nella bottega dell'artista quattrocentesco domina ancora lo spirito collettivo del cantiere e della corporazione; l'opera non è ancora l'espressione di una personalità indipendente, che accentua la propria originalità e si chiude a tutto ciò che le è estraneo. [...] Per tutto il Quattrocento il lavoro artistico conserva il carattere di collaborazione". A. HAUSER, *Storia sociale dell'arte* Vol. II, Torino, Einaudi, 1987, p. 53.

> L'immagine che Leonardo ha del mondo è quella di una grande macchina mossa da forze spirituali e poi disciplinata, nei suoi perfetti congegni, da una mente superiore che tutto ha disposto secondo una legge matematica. Nell'esperienza, madre di ogni certezza insieme alla matematica, Leonardo vede la possibilità di arrivare a comprendere le infinite ragioni dell'universo: i meccanismi cioè, della grande macchina naturale. Il movimento di un braccio, di una gamba, il battito di un'ala sono regolati da precise leggi meccaniche e matematiche che Leonardo, una volta individuate, riproduce nelle sue macchine artificiali fatte di leve, congegni e ingranaggi[112].

Non è un caso che il gruppo multidisciplinare e multimediale cui Lepage dà vita nel 1994 a Québec prenda proprio il nome di Ex Machina; così il regista motiva la scelta del nome:

> Abbiamo cominciato a definire il nostro lavoro attraverso tre elementi contenuti nel nome Ex Machina. Prima di tutto è stata esclusa la parola *teatro*, dal momento che non è più la nostra esclusiva preoccupazione. Secondo punto, Ex Machina evoca macchineria. Ma per me macchineria non è solo l'imbragatura che fa volare Cocteau in *Les aiguilles et l'opium*. È anche nell'attore, nella sua abilità a recitare il testo, a essere parte di un ingranaggio del testo; ci sono meccanismi anche lì. Terzo punto, noi abbiamo rimosso la parole *deus* dalla frase che in origine annunciava un esito inatteso, sebbene io ritenga che abbiamo mantenuto una dimensione mitica e una senso di ricerca spirituale. Il meccanismo risultante e quello narrativo sono ancora imprevisti, misteriosi e spetta a noi scoprirli[113].

Negli spettacoli di Lepage la tecnica è sempre in funzione dell'uomo, unico principio regolatore ("L'uomo è misura di tutte le cose", scriveva Protagora nel frammento I chiamato *La verità*, di quelle che sono in quanto sono, e di quelle che non sono in quanto non sono"). Non è un caso che alcuni protagonisti dei suoi spettacoli siano emblematicamente coloro che hanno dato un impulso decisivo sia all'umanesimo da una parte che al modernismo dall'altra: Leonardo (*Vinci*) e Lloyd Wright (*La géométrie des miracles*).

Metamorfosi della scena: *Elseneur*.

Elseneur di Lepage è realizzato quasi in contemporanea a *Hamlet: a monologue* di Robert Wilson (prima dello spettacolo: New York, luglio 1995) e *Qui est là* di Peter Brook. Teatro immagine, teatro tecnologico, te-

112. M. CIANCHI, *Le macchine di Leonardo*, Firenze, Becocci ed., 1992.

113. R. LEPAGE, *Connecting flights*, cit., p.23.

atro della tradizione della ricerca: due di questi spettacoli furono concepiti come *solo* e con uso di tecnologie (Wilson e Lepage), tutti e tre i lavori di questi maestri della regia contemporanea furono progettati e allestiti tra il 1995 e il 1996. La coincidenza temporale fece quasi abbandonare Lepage dal progetto di allestimento e causò anche qualche piccolo inconveniente e contrattempo:

> Nel 1993, poco prima di dare vita al mio progetto, [ricorda Robert Lepage in un'intervista a Rémy Charest] incontrai Bob Wilson a Toronto e mi disse della sua idea di fare la regia di un *Amleto* come one-man-show. Come me, voleva fare la parte di tutti i personaggi e il suo spettacolo avrebbe debuttato solo due mesi prima del mio. E durante un incontro che ebbi a Monaco, Peter Brook mi disse che era interessato all'*Amleto* di Shakespeare, specialmente alla questione della traduzione. Dati tali progetti, mi trovai in una situazione terribile e per un po' misi da parte *Amleto*[114].

Si tratta, in realtà, di lavori molto distanti: Lepage allestisce una scena tecnologica-modernista, Wilson sintetizza e accentua il dramma nel ricercato contrasto bianco e nero delle luci di scena, Brook guarda alla tradizione del teatro (Craig, Stanislavskij, Artaud, Mejerchol'd, Zeami)[115].

Partendo da Wilson, la caratteristica del suo *Hamlet* non è la variazione della trama, ma l'abolizione della trama stessa all'interno della più generale abolizione del tempo della storia. Il movimento è circolare, il testo non è narrato in successione ma si muove dalla fine e ritorna alla fine. La storia che viene racconta è già accaduta. Tutto sembra costruito come un flashback: il movimento della narrazione è all'indietro, un riaffiorare di parole nella memoria di Amleto morente in una visione in soggettiva della vicenda che tralascia personaggi e azioni. L'elemento portante di tutto il lavoro di Wilson è, indubbiamente la luce; per provvedere all'effetto di *blackness* sono state utilizzate trecentosettanta unità di luci e speciali stoffe per il fondale; il nero è il colore predominante associato allo spettacolo: il *visual book* (un vero *story board* in 15 riquadri appena abbozzati) creato per la preparazione dello spettacolo mostra schematicamente questo accentuato contrasto bianco e nero: il nero è ora una tenda laterale (con un evidente richiamo alla "tendina cinematografica"), ora il fondale, ora il sipario teatrale (che ribadisce la natura "teatrale" della storia): la scena è, cioè, continuamente "incorniciata".

Se Amleto ricorda a se stesso a memoria la sua storia, la storia rappresentata a teatro è "in memoria" di Amleto.

114. R. CHAREST, *Connecting flights*, cit., p. 125.

115. Andy Lavender nel volume monografico *Hamlet in pieces: Shakespeare reworked by Lepage, Wilson e Brook* (New York, Continuum, 2001) propone una sorta di cronistoria degli spettacoli e un'analisi delle diverse fasi di creazione.

Come ha ricordato Fernando Mastropasqua nella sua dettagliata analisi di *Hamlet: a monologue,* il punto di partenza è la roccia-testo, perché *Shakespeare is a stone*[116]:

> Per Wilson il testo di Shakespeare è una roccia; il testo viene letteralmente *inglobato* nell'attore. Questi si fa cavità entro cui si raccoglie l'intera opera letteraria. L'immagine che Wilson suggerisce per darci un luogo (in senso craigghiano) e sopra il quale l'attore si presenta nella prima e più famosa scena è, appunto, la roccia, anzi una serie di lastre di pietra sovrapposte. La roccia non è immune al divenire. Esso accade, si sgretola, si demolisce. Quei pezzi man mano che si prosegue nello spettacolo diventano parte del corpo dell'attore stesso. Molti strati di roccia all'inizio fino a diventare niente perché totalmente assorbiti dall'attore. La metamorfosi della roccia va di pari passo con l'evoluzione della storia, con il suo divenire, e l'attore ne è parte integrante. Nel finale la roccia diventa il baule del trovarobato teatrale: gli abiti dei personaggi sono diventati il mestiere dell'attore[117].

In *Hamlet: a monologue* troviamo tutti gli elementi del teatro di Wilson: scena minimalista, smaterializzata dalla presenza di luci che si impongono per la loro intensità. La luce diventa un tema; ha una propria autonomia espressiva, emotiva quasi fosse luce-stato d'animo: il contrasto bianco e nero equivale all'opposizione tra corte e Amleto, il rosso violento è il sangue sparso nel corso della tragedia, il giallo dorato la corte, ed infine il blu la condizione interiore di Amleto. L'attore segue il ritmo della macchina luministica e lo spettacolo diventa una partitura per luce e attore. L'effetto visivo rimanda alle tecnologie audiovisive al punto da sembrare un video ad alta definizione: l'intenso sfondo luminescente e il personaggio che vi sta di fronte producono un effetto mixer, l'intarsio o *chromakey.*

Tutta la storia è rallentata, i movimenti appaiono come in *slow motion*: Amleto sta per morire e racconta la sua storia affinché sia rappresentata a teatro. Ma la memoria perde colpi, così Amleto tralascia episodi: è la tragedia vissuta in soggettiva dal protagonista con alcune frasi ripetute come una sorta di ossessione nella sua mente e con la focalizzazione di un unico oggetto simbolico portatore di morte: il braccio artificiale.

La tragedia è già avvenuta e contemporaneamente sta per cominciare, in qualunque tempo e in qualunque luogo:

116. Intervista a Wilson nel videodocumentario *The making of a monologue.* Regia: Marion Kessel, Usa, 1995.

117. F. Mastropasqua, conferenza tenuta a Livorno, Nuovo teatro delle commedie, febbraio 2001. Trascrizione a cura dell'autrice.

> Ho cercato di non ambientare la rappresentazione in alcun periodo determinato. Le messinscene aggiornate o datate non mi interessano, diminuiscono l'opera, tentando di fissarla in un tempo o luogo specifico o di darle una specifica interpretazione. Non è senza tempo ma in qualche modo è piena di tempo: potrebbe essere il Rinascimento o l'anno 3000[118].

Lo spettacolo di Lepage è ricreato intorno a un unico luogo e riunisce, in un singolo personaggio, tutti gli aspetti dell'universo Elseneur.

Il testo di Shakespeare è per forza di cose ridotto, ma la sua scrittura viene comunque rispettata; Lepage voleva mantenere la "musicalità del verso":

> La musicalità del testo è un elemento primario della scrittura di Shakespeare: nell'edizione di *Amleto* compresa nel primo in folio si trovano numerose indicazioni sonore, sulle sillabe da accentare, sull'equilibrio dei pentametri giambici. Quella capacità di trovare il sottotesto nella musica che rilevo nell'opera lirica esiste anche nel ritmo e nel canto della sua scrittura[119].

Il testo è strettamente intrecciato a una tecnologia acustica: un *delay* permetteva di modificare in diretta la voce dei diversi personaggi interpretati da un solo attore, rendendola "metallica" (per interpretare il re) o in "falsetto" (per interpretare la regina o Ofelia), mentre speciali strumenti permettevano di associare suoni musicali a differenti sillabe pronunciate dall'attore.

Questa tecnologia acustica (compresi gli effetti sonori e la musica in diretta) viene introdotta, osserva Lepage, perché permette di conferire allo spettacolo "fluidity and changeability" e rendere unica e sempre diversa la rappresentazione.

L' esperimento va anche nella direzione della visualità:

> Molto del mio lavoro è basato sull'immagine. L'idea era di rendere molto visivo il testo di Shakespeare, ma avere delle immagini che sprigionassero dal testo stesso. Cominciare con le parole, trattandole come fossero piccoli oggetti e cercare di spremerne fuori la poesia[120].

118 R. Wilson, «The New York Times», 2 luglio 1995, cit. in «Patalogo» 1995. L'analisi dello spettacolo è stata condotta sulla base della visione diretta dello spettacolo a Milano, Piccolo teatro, febbraio 1996.

119 R. Charest, *Connecting flights*, cit, p. 180. Lepage, come ha raccontato a Charest nel corso dell'intervista citata, lavorò a lungo con il musicista Robert Caux per evidenziare la musicalità del testo di Shakespeare. In particolare la musica fu creata proprio a partire dall'associazione di un suono a particolari sillabe o fonemi isolati o in allitterazione (le "f" e le "s" utilizzate durante l'incontro con il fantasma del padre, per esempio). Naturalmente il procedimento di campionatura dei suoni fu complicato dalla questione della traduzione: l'originaria versione era quella in francese di Victor Hugo.

120 R. Lepage, *In conversation with R. Eyre*, cit.

Questa l'idea di partenza secondo Lepage: tutti i personaggi sono intimamente correlati con Amleto, riflesso o specchio del suo stesso io, parti vitali, sensi (la vista, la parola e l'udito) e nel loro insieme ne rendono complessa, sfaccettata e ambigua la personalità: "Lo spettacolo si basa su un *luogo*, Elsinore, ed è un'esplorazione della testa di Amleto: tutti i personaggi sono *luoghi* della sua testa: il padre l'orecchio, la madre gli occhi, gli attori la lingua"[121].

In un' intervista a Franco Quadri specifica ulteriormente:

> C'è un carattere incestuoso che domina le relazioni interne alle due famiglie, quella del protagonista dato il matrimonio tra la madre e lo zio, e quella di Polonio, così morbosamente unita [...]. Mi è sembrato che si potessero fondere i due nuclei in un solo attore [...]. Un assolo dovrebbe poter esprimere tutto questo viluppo in un'unica identità[122].

Elseneur può essere letto come una sorta di "lastra radiografica" dei pensieri di Amleto:

> Di fatto, *Elseneur* non è un vero *Hamlet,* piuttosto una timida esplorazione dei meandri dei suoi pensieri, della sua epoca e forse, in qualche modo, dei miei stessi pensieri. Formalmente l'utilizzo della tecnologia mi ha permesso di "far passare" certi passi di *Hamlet* ai raggi X e se tutto sembra trascorrere nella sua testa, lo spettacolo prende le sembianze di un encefalogramma[123].

Un unico attore, dunque, incarna l'universo dei personaggi della corte, dal solitario Amleto al malvagio Re Claudio, dal mondo femminile di Gertrude e di Ofelia, al traditore Polonio, dal leale Orazio alla coppia Guilderstein e Rosencrantz. Un solo attore in scena o un personaggio "solo"?

> Ogni volta che faccio uno spettacolo "solo", qualunque sia il tema, penso che abbia a che fare con la solitudine [...]. Tra i suoi molti temi, *Hamlet* è anche il dramma della solitudine ed è quello che io cerco di incollare lette-

121. A. Monteverdi, Intervista a R. Lepage.

122. F. Quadri, *Intervista a R. Lepage*, «Il Patalogo», 1996, p.182.

123. R. Lepage, Note per il programma di sala di *Elseneur*. Anche Marie Gignac, che ha scritto la presentazione del lavoro pubblicata sul sito del Centro Internazionale di Creazione Video di Montbéliard, distributore dello spettacolo, riprende l'immagine "radiografica" suggerita da Lepage: "Shakespeare come avrebbe scritto *Hamlet* se avesse avuto a disposizione la tecnologia moderna? Non avrebbe probabilmente utilizzato gli stessi procedimenti narrativi e drammatici. Per esempio, per far parlare il personaggio principale sulla finitezza umana, lo colloca in un cimitero e sono le ossa umana a servire da punto di partenza per la sua riflessione. In un contesto contemporaneo Hamlet sarebbe forse in un letto d'ospedale mentre sta per sottoporsi a una radiografia. E cosa succederebbe se potessimo mettere Amleto sotto i raggi X?". M. Gignac, *Elseneur*, in: www.ciev.fr/reseau/epidemic/geo/art/lepage/prj/els.html.

> ralmente addosso ai personaggi. Non è solo la solitudine di Amleto, ma quella di Ofelia e degli altri personaggi. È un dramma dove molte persone sono sole[124].

Solitudine significa isolamento e follia:

> Fare uno spettacolo con un solo attore ti permette di esplorare in profondità certi temi e di evitarne completamente degli altri. Così certamente non è presente l'aspetto politico. Il fatto di essere solo e di dover interpretare tutte le parti fa in modo che stati mentali come la schizofrenia e l'incesto siano incarnati profondamente: quando interpreto Ofelia, c'è un po' di Amleto che parla, un po' di Gerturde[125].

Nel 1910 Edward Gordon Craig aveva pensato di rappresentare *Hamlet* proprio come un "monodramma", dramma dell'isolamento, vissuto attraverso gli occhi dell'unico protagonista Amleto; nella didascalia del bozzetto relativo all'Atto I, scena 2 (*The gold court*) in cui Amleto è ritratto separato dai regnanti e dalla corte da una balaustra, sdraiato in posizione di morte sacrificale e in ombra, Craig spiega che tutti i personaggi del dramma altro non sono che proiezioni della fantasia di Amleto stesso. Nel sogno Amleto materializza intorno e sopra di sé la corte di Danimarca, luogo di ogni empietà, esattamente come appare ai suoi occhi: "Vedete il palcoscenico diviso da una barriera. Da una parte siede Amleto immerso in un sogno, dall'altra vedete il suo sogno [...]. Non è una cosa reale: è una visione"[126].

Per sottolineare la dinamica delle azioni, Craig arriva a intervenire in maniera decisiva sul testo: significativo del modo di intendere l'intero dramma è, infatti, l'idea – poi non realizzata – espressa da Craig a Stanislawskij durante una giornata di studio a Mosca di lasciare Amleto sempre presente in scena:

> Vorrei che Amleto stesse sempre in scena, in ogni quadro, durante tutto il dramma; può stare in lontananza, disteso, seduto di fronte a chi recita, di

124. R. LEPAGE, *In conversation with R. Eyre*, cit.

125. R. Lepage in A. LAVENDER, *Hamlet in pieces*, cit., p. 110.

126. "You see the stage divided by a barrier. On the one side sits Hamlet, fallen, as it were, into a dream, on the other side you see his dream. You see it, as it were, through the mind's eye of Hamlet [...]. It's not an actual thing – it's a vision". E.G. CRAIG, *Towards a new theatre*, London, 1913. Sul menzionato bozzetto di Craig vedi A.M. MONTEVERDI, *Nel labirinto del testo. In margine al bozzetto per "Hamlet" di Gordon Craig* in *La maschera volubile*, Corazzano-Pisa, Titivillus, 2001. Vedi anche ID., *Il vero Hamlet. Analisi del bozzetto di Gordon Craig "Gold Court" per Hamlet* e C. D'ANGELI, *Amleto e Craig: un sogno etico-estetico*, in *L'officina del teatro europeo. Performance e teatro di parola* (atti del convegno *Lo sperimentalismo nella Storia del teatro occidentale*, Pisa, Università degli Studi, 30 novembre-2 dicembre 2000), Pisa, Edizioni Plus, 2002, pp. 277-286.

> lato, dietro, ma lo spettatore non dovrebbe mai perderlo di vista. Voglio che il pubblico senta il contatto esistente tra quello che succede in scena e Amleto; così sentirà più vivamente, l'orrore della situazione di Amleto[127].

Per Lepage un unico elemento scenico, un dispositivo di alluminio mobile e rotante (progettato dallo *stage designer* Carl Fillion), attraverso le sue molteplici possibilità di movimento e attraverso la relazione che instaura con il personaggio che *abita* dentro i suoi meccanismi, mostra questa indivisibile e opposta polarità, l'empietà della corte e la lealtà di Amleto. L'unico suo attributo è la trasformabilità:

> La combinazione del set mobile, che crea continuamente nuove relazioni tra l'attore e lo spazio, e la definizione di uno spazio di azione del backstage permettono di configurare un certo numero di temi del dramma. *Elseneur* ha a che fare con l'instabilità, con un vortice di azioni che ruotano intorno a una figura centrale, con tensioni continue tra figura umana e "macchineria" (che si potrebbe interpretare metaforicamente come una tensione tra individuo e Stato, tra umano e cosmico)[128].

Carl Fillion ha raccontato di aver creato un prototipo basandosi dapprima sull'immagine, fornita dal regista stesso, di un monolite[129], e poi sul

127. Colloquio Craig-Stanislawskij in F. MAROTTI, *Amleto o dell'oxymoron*, Roma, Bulzoni, 1966, p. 192.

128. A. LAVENDER, *Hamlet in pieces. Shakespeare reworked by P. Brook, R. Lepage, R. Wilson*, New York, Continuum, 2001, p. 73.

129. Importantissima l'indicazione fornita a Fillion circa il tema del monolite intorno a cui il regista avrebbe voluto costruire l'intero spettacolo perché, a suo avviso, sintesi visiva del dramma: il blocco unico del monolite non può essere scalfito ma può assumere, teatralmente parlando, angolazioni diverse. Il monolite di pietra (che in scena diventerà di metallo) è Elsinore, il mondo della corte, duro e compatto, a simboleggiarne la disumanità e la falsità. Non può essere attraversato dalla luce, non è trasparente. Ed è infinitamente più grande dell'uomo stesso. In riferimento al monolite pensato da Lepage per *Elseneur*, non sfuggirà il richiamo ai numerosissimi disegni, progetti di scena e bozzetti preparatori di Edward Gordon Craig per *Amleti* e *Macbeth* mai realizzati e alle xilografie che illustrano gli *screen* (pannelli semoventi progettati per l'*Amleto* di Mosca, 1912). Questi materiali, da intendersi come idee o visioni dal testo di Shakespeare lontane da una specifica produzione, mostrano proprio altissime e massicce architetture di pietra, colonne monolitiche, pilastri giganteschi scanditi da una luce vibrante che incombono minacciosamente su una scena che si impone per il suo caratteristico respiro verticale e per la sproporzione tra essa stessa e l'attore. In questi studi – come osserva Fernando Mastropasqua – "emerge imponente la scenografia, o meglio, lo spazio dell'azione, uno spazio sconfinato nel quale l'attore sprofonda. Le proporzioni sono a suo svantaggio. Egli è infinitesimale figurina rispetto all'incombente gigantesca scena. Tuttavia scrive Craig, egli deve "dominarla". [...] Il regista deve costringere l'attore a farsi microscopico, deve ridurlo all'immobilità, provocandolo ad imparare ad imporre in modo nuovo, originale, la propria presenza. Lo sprona a reagire di fronte ad una condizione sconosciuta dove egli non dirige più il gioco con la bella declamazione ma deve lottare con lo spazio che lo assedia". F. MASTROPASQUA, *In cammino verso Amleto. Craig e*

movimento del corpo umano, come appare anche dal progetto grafico per l'affiche pubblicitaria. La forma finale risultante è quella di un cerchio inscritto in un quadrato (all'interno del quale si trova il rettagolo in forma di apertura-varco), simbolo dell'armonia, della perfezione e dell'uomo stesso: ricorda l'uomo vitruviano leonardesco, presenza simbolicamente ossessiva nel teatro di Lepage. Un enorme pianale metallico quadrato può alzarsi in verticale a 180°, sollevarsi parallelamente al palco, diventando indistintamente muro, soffitto o parete. Il dispositivo (che lo stesso Lepage chiama "the machine") contiene, invisibile, un disco circolare, che permette, solidale con la parete o autonomamente, ulteriori rotazioni, lente o veloci; quest'ultimo dispositivo circolare ricorda l'*enkyklema*, la piattaforma rotante che nel teatro greco veniva usata per mostrare quanto avveniva all'interno di un ambiente.

Esattamente collocato al centro del disco, un varco rettangolare usato come una porta, finestra o tomba. Alla struttura furono poi aggiunti due schermi laterali e un fondale. La scena, oltre alla struttura mobile, era così costituita da tre enormi pareti modulari; quelle che affiancano la scena furono ricoperte di spandex e servivano per proiettare le immagini (in movimento e fisse) in diretta, raddoppiando Amleto, ingigantendolo o sezionandone una porzione del volto, producendo l'effetto di una visione stereoscopica (la visione contemporanea ma separata dei due occhi). Anche il dispositivo "monolitico" poteva diventare schermo proiettabile (foto 1, p. 142).

Il video, sempre presente nelle sue innumerevoli vesti (sotto forma di spy camera, o immagine trattata cromaticamente con l'effetto lumakey in diretta grazie a un mixer video), immette lo spettacolo in un'atmosfera di cospirazione: le immagini proiettate producono uno straordinario effetto "moltiplicatore" che evidentemente rafforza l'idea della follia di Amleto (l'affollamento dei pensieri nella sua testa, la ricerca ossessiva dell'omicida del padre), il suo volontario isolamento dalla corte di Danimarca ma soprattutto il generale clima di spionaggio e sospetto, mentre Amleto stesso sembra appunto un "sorvegliato speciale". Il video permette inoltre, all'unico attore di agire "solo but not alone", di avere cioè interlocutori maschili e femminili sempre in scena, mostrati come suoi multipli, riflessi di sé, alterati solo nella voce grazie a un *delay*[130]. Orazio è effettivamente il

Shakespeare, Pisa, DFS, 2000, p.39. Sulla persistenza di tali motivi architettonici nelle visioni sceniche craigghiane vedi anche A.M. MONTEVERDI, *La teoria dopo la pratica. Appunti sulle prime regie di Gordon Craig*, in *La maschera volubile*, Corazzano-Pisa, Titivillus, 2000.

130. Per avere un'idea della tecnologia in scena riportiamo parte della scheda tecnica di *Elseneur:* equipaggiamento multimediale: 7 proiettori di diapositive Ektapro 7000; 2 proiettori Ektagraphics IIIA; 3 video proiettori Sharp XVS-55; 1 video proiettore Eiki; 5 videocamere in scena; 1 videocamera a raggi infrarossi in scena. Dati tecnici da scheda dello spettacolo. Archivio Lepage, Québec city.

suo doppio in scena, il suo riflesso in uno specchio: il video permette l'incontro, lo scambio e quasi il poetico trasformarsi delle due persone l'una nell'altra che equivale, a un altro livello, ad una simbiotica (e simbolica) convivenza della materia video con il linguaggio teatrale. Questa l'intenzione di Lepage nella resa "teatrale" della scena in questione, il dialogo tra Orazio e Amleto – sicuramente una delle più toccanti dell'intero spettacolo – attraverso le tecnologie della diretta. La tecnologia non altera il dramma. Lo esalta:

> Quando Amleto parla con Orazio e gli confessa i suoi sentimenti c'è una videocamera davanti a lui e un proiettore di fronte. Non c'è magia, ma rappresenta un punto di incontro tra un attore in carne ed ossa e una sua immagine in video. L'attore non ha niente a che fare con l'immagine video, è un personaggio differente, anche se entrambi recitano, perché l'immagine video è bidimensionale, è più grande, è fatta di elettricità e di luce, è un "essere" completamente differente. Per me è il solo momento in questo spettacolo in cui sento che c'è un "perno" che unisce teatro e *medium* elettronico, che questi due tipi di narrazione (=storytelling) possono davvero dialogare[131].

Carl Fillion, dopo aver letto le diverse redazioni del testo shakesperiano e guardato numerosi film, fece una serie di disegni del potenziale set e poi costruì un prototipo della scala 1:1 della "macchina scenica".

Il progetto di Fillion sembra interpretare alla lettera i suggerimenti di Gordon Craig sulla forma che doveva assumere la "quinta scena" (la scena dal volto espressivo: "The thousand scenes in one")":

> La mia SCENA, è composta di pareti piane, uniformi. Desideravo ridurre la scena alle sue parti essenziali e ho visto che si è ridotta da sola. Ho fatto solo quello che la scena richiedeva
> Fu allora che aggiunsi la mobilità
> Perché?
> In primo luogo perché la richiedeva, in secondo luogo perché continuava a richiedrela. La richiedeva a favore dell'attore. La mobilità gli permette di muoversi in scene di forme diverse, ogni sera, fin quando vuole. Supponete che non si senta a suo agio in questa forma, può cambiarla e ricambiarla. Come se avesse cento paia di guanti: può trovare con facilità un paio adatto e che gli piaccia.
> Essendo un congegno e non un'abitazione reale, la scena richiedeva che la facessi in modo da sembrare ora l'interno ora l'esterno di ogni abitazione conosciuta al mondo: capanna di fango o tempio, Palais de Versailles o bottega di Mr. Harrod.
> Può essere questi quattro luoghi diversi? .

131. R. LEPAGE, *In conversation with R.Eyre*, cit.

Può sembrare simile a tutti e quattro...può sembrare simile ad altri quattrocento; ha anzi una grande rassomiglianza con quattrocento luoghi[132].

Questa "quinta scena" (la "scena sintetica", secondo le stesse parole di Craig, rappresentata dagli *screen* con la loro caratteristica di mobilità e luminosità) incarnava "lo spirito dell'incessante mutamento" dove "gli attori non possono essere lasciati liberi" e "non un solo ingranaggio deve essere fuori posto" (foto 2, p. 142):

> Immaginatemi, dunque alla ricerca della forma essenziale dell'abitazione umana [...].
> Dopo aver eliminato in duecentocinquanta modelli ogni particolare che non si ritrova in tutti gli altri, adesso ha solo le parti essenziali che formano l'abitazione dell'uomo. Rimangono le pareti.
> Il pavimento.
> Il soffitto... e nient'altro.
> E che forma hanno?
> Ci sono colonne sopra o vicino? protuberanze? nel soffitto, per esempio? qualche cornice, qualche bordo? ci sono porte, finestre, rialzi e così via? No, perché non ne ho trovati in tutti i modelli... Ho trovato che le uniche cose presenti in tutte le abitazioni umane sono un pavimento piano, mura piane, un soffitto piano[133].

Secondo Fillion, Lepage all'inizio sapeva soltanto che voleva creare qualcosa di simile, quanto ad ambiente, a *Les aiguilles et l'opium*. La stessa dinamica – un attore in stretta relazione con una scena mobile –. *Elseneur* aveva però una configurazione tecnologica più complessa. Il varco-cornice era l'immagine di partenza (quello che Lepage chiama *l'oggetto-risorsa*) variamente interpretabile come la "prigione Danimarca" o il castello di Elsinore, finestra o porta, camera, tomba o fiume; un segno questo che ricorda le indicazioni di Lloyd Wright sulla superiorità dei principi semplificanti dell'architettura organica sul criterio di "ornamentazione" e "plasticità" di Louis Sullivan:

> Se davvero la forma si adegua alla funzione perché non rinunciare completamente ai suggerimenti della colonna, o verticale, e della trave, o orizzontale? [...] Perché non lasciare che le pareti, i soffitti, i pavimenti siano visti come parti componenti l'uno dell'altro, e fare in modo che le loro superfici fluiscano l'una nell'altra? Ottenere la continuità nel tutto, eliminando tutte le sovrapposizioni[134].

132. E.G. CRAIG, *Scena*, in *Il mio teatro*, cit., p. 225-226.
133. Ivi, p.223.
134. F. LLOYD WRIGHT, *Io e l'architettura*, Milano, Mondadori, 1955.

Protagonista è il luogo, dunque. Il principio seguito da Fillion era che l'attore doveva stare al centro della scena e che era la scena a muoversi con lui, intorno a lui, non il contrario. Il dispositivo poteva essere sollevato orizzontalmente, spostato all'indietro o in avanti, e alzarsi verticalmente. Poteva trasformarsi nelle diverse stanze del castello e negli elementi minimi di ciascuna abitazione e mostrarsi nella parete anteriore o posteriore rispetto al pubblico. Ma l'azione poteva avvenire anche sotto il dispositivo, mentre il varco permetteva di introdurre un significato di limite, di soglia: tra umano e non umano, tra verità e menzogna, tra vita e morte.

Prima ancora che il testo, è il dispositivo progettato e i suoi ingegnosi movimenti, come ricorda Andy Lavender, a generare le diverse scene:

> Il prototipo di sedia basculante dentro il prototipo di cornice è adattata al prototipo di scena. Niente di tutto questo è suggerito dal testo. L'idea è quella di fare in modo che la struttura si adatti ai diversi modi che potevano essere utili nell'allestire scene specifiche. L'azione scenica, più che il testo è il punto di partenza[135].

Ma il meccanismo, una volta subentrata la macchina che permette i movimenti, non elimina l'uomo, che deve saper scegliere il momento giusto per farla entrare in azione, "sentire" il ritmo, entrare in sintonia con i tempi dello spettacolo. Lepage parla dei tecnici come veri "artefici" della macchina scenica (molti critici pensarono erroneamente a movimenti computerizzati del dispositivo, tanto era perfetta la sincronicità dell'apparato); ma non si tratta unicamente di un plauso all'operatività: i tecnici, dice Lepage, devono avere una "sensibilità artistica":

> *Elseneur* [ricorda Carl Fillion] è stato uno spettacolo tecnicamente molto complesso e impegnativo sia per il team di macchinisti che lavorava durante lo spettacolo che per me durante la sua creazione. Il monolite è l'unica cosa che il pubblico vede sul palco durante lo spettacolo, ma c'è un sacco di altre attrezzature nel backstage che ne permettono il funzionamento. [...] Quella creata per *Elseneur* è una vera e propria macchina umana e infatti gli spettatori vedono il monolite ed i suoi movimenti perfetti e si immaginano che esso sia governato da un computer, ma non è affatto così! Il controllo della macchina è affidato a sei tecnici che lavorano incessantemente per tutta la durata dello spettacolo, manovrando manopole, leve, cavi in stretta relazione con l'attore. Questo fa sì che ogni replica sia unica e diversa dalle altre anche se i movimenti sono prestabiliti. Quello dei tecnici nel backstage è un vero e proprio spettacolo nello spettacolo.

135. A. LAVENDER, *Hamlet in pieces*, cit., p.105. L'ultima frase del critico britannico, che cita Shakespeare e crea un gioco di parole, in inglese suona così: "The playing, rather than the play is the thing."

> In un certo qual modo anche essi sono in scena attraverso la loro azione che dà vita al monolite![136].

Andy Lavender nel suo saggio monografico su *Elseneur* sottolinea che il tema della diretta sarebbe la chiave della riuscita di questo "teatro integrato": le immagini e i suoni sono solo in parte preregistrati e trattati: l'accompagnamento musicale ma soprattutto il mixaggio *live* delle immagini diventano così, componenti "organici" dell'evento. Robert Caux accompagna lo spettacolo suonando dal vivo un piano Midi (musical instrument digital interface) come ai tempi del cinema muto, inserendosi nel ritmo della performance teatrale e nel corpo stesso della macchina scenica.

L'attore che deve impegnare il proprio fisico in un corpo-a-corpo con la macchina, inoltre, deve pensare non solo a recitare ma agli ingranaggi e a ogni genere di pericolo che può incontrare nel suo percorso in scena. Lepage dice che nel suo teatro l'attore deve avere una "visione periferica"[137] e una "coscienza globale"; ma ricorda anche che "il posto dell'attore è il centro di tutta la tecnologia". *Homo mensura mundis*, ancora una volta.

Nel duello finale, una microcamera posizionata sull'elsa della spada di Laerte e di Amleto, riprende alternativamente quello che nel gergo televisivo si definisce il campo e il controcampo; l'immagine di uno dei due avversari è proiettata ingigantita nello schermo, spostando la vividezza di un evento tragico nel qui e ora mediatico, nell'esperienza di una tragedia vissuta come in una telecronaca in diretta televisiva. La tragedia si compie davanti agli spettatori che associano al rosso proiettato sullo schermo – un lumakey generato dal mixer live – il sangue che sgorga dal cadavere.

Elseneur è, dunque, il luogo, al tempo stesso fisico e mentale, della tragedia, al cui centro è collocato Amleto, costretto a "stare tra", a vivere separato-unito dalla corte corrotta, relegato a un'impossibilità di libero movimento, mentre la scena si muove incessantemente intorno a lui. Questa macchina ("umanizzata", come allo stesso Fillion piace definirla), soggetta a variazioni e mutevolezze, vera maschera teatrale, assume espressioni, volti e caratteri diversi, trasformandosi continuamente, come vivendo di vita propria. Se tutte le scene sono state costruite in base al movimento stesso del dispositivo scenico, l'attore è obbligato a seguirne il ritmo, il respiro, attraversandola, standovi in bilico, aggrappandovisi, creando una relazione di convivenza simbiotica, dialogandovi, trovando in essa protezione ma anche pericoli mortali tra gli ingranaggi; è un rovesciamen-

136. Carl Fillion, intervista di Anna Maria Monteverdi.

137. L'occhio umano ha un angolo visivo verticale di 150° e uno orizzontale di 180°. Il cinema ha cercato di allargare il campo visivo del film con il Cinerama negli anni Cinquanta e con schermi e proiettori multipli. Lepage intende così attribuire all'attore una disposizione ottica e una tecnica propria delle prime ipotesi di realtà virtuali.

to dei ruoli: la macchina, che ha spezzato le sue ultime determinazioni artificiali per essere corpo, diventa vero protagonista, mentre l'attore, una sorta di "macchina attoriale-Supermarionetta", suo deuteragonista. Se la macchina è umanizzata, l'attore diventa macchina: "Per me la macchineria [...] è nell'attore, nel suo modo di dire il testo, di avvicinarsi alla scena: c'è un meccanismo anche lì"[138]. La profezia di Craig sembra avverarsi.

Ma in *Elseneur* la macchina è anche la macchina a raggi X che penetra i meandri dei pensieri di Amleto portando all'evidenza della sua coscienza ricordi e verità in forma di immagini e che, come Orazio, racconterà la sua storia. La macchina tecnologica diventa la *macchina della verità*, *polygraphe* appunto.

L'aspetto tecnologico dello spettacolo, con le proiezioni di immagini sui grandi schermi (di particolare intensità la scena dell'incontro con Rosencratz e Guilderstein: Amleto si rivolge a loro mostrando al pubblico la parte destra e la parte sinistra del suo volto ripresi alternativamente in diretta da due microcamere e ingigantite negli schermi), colpì negativamente i critici soprattutto britannici. Lepage si difese dalle accuse affermando che le tecnologie non hanno rimpiazzato l'impiego della manodopera nel backstage e che le scene sono ancora "tirate" a mano. Il funzionamento della macchina scenica è a vista e la tecnologia viene, così, compresa dal pubblico.

> So che la gente non mi crede ma *Elseneur* è decisamente costruito su bassa tecnologia. Sembra alta tecnologia e c'è stato un uso di alta tecnologia durante l'allestimento e le prove, ma io ho rimpiazzato i tradizionali strumenti per fare ombre con un semplice lavoro video. È molto, molto "basico" e il materiale che abbiamo usato non è così sofisticato. È ingegnoso. Ci sono molte persone ingegnose e ingegneri che vi hanno lavorato, ma adesso è molto semplice come funziona, ci sono molte persone nel backstage, come ai vecchi tempi, che spingono la scena e girano manopole con le loro mani. Non c'è nient'altro che elettronica. Penso sia totalmente sbagliato non invitare le persone a capire come costruisci la performance. Un buon esempio nello spettacolo è quando uso il video. Tutto il video è *live*, non c'è niente di preregistrato. Per me quella è una tecnologia interessante per invitare la gente ad andare a teatro perché le persone ora sanno come funziona. Quindici, venti anni fa, quando la gente non aveva accesso alle videocamere, sarebbero stati preoccupati nel vedere una produzione che usava video così. Metterei la gente in una posizione di inferiorità se non mostrassi loro "i fili" o se non dessi loro le chiavi per comprendere. Oggi tutti hanno una videocamera o l'hanno vista usare, così conoscono i problemi[139].

138. R. CHAREST, *op. cit.* p. 32

139. R. LEPAGE, *In conversation with R. Eyre*, cit.

A Richard Eyre che gli chiedeva provocatoriamente se pensava che il testo di Shakespeare rifiutasse totalmente l'aspetto tecnologico, Lepage rispondeva che era esattamente il contrario: Shakespeare era un uomo di teatro che usava i mezzi che erano a sua disposizione all'epoca elisabettiana. Shakespeare non è solo testo:

> L'unica cosa che mi ha permesso di farlo (usare la tecnologia, ndr) e in Gran Bretagna soprattutto è stata la convinzione che Shakespeare era un poeta così grande e non era solo un grande scrittore, era affascinato dalle macchine, era un grande artigiano teatrale. Sono sicuro che scrisse specificatamente per il teatro e non come fanno molti oggi, per essere pubblicato. [...] C'è qualcosa di estremamente pratico nel mettere in scena Shakespeare. [...] Egli era davvero un uomo di teatro. E quello che manca agli scrittori di oggi. [...] Penso che la cosa meravigliosa di Shakespeare sia che – ne sono sicuro – anche lui era ossessionato dalla macchineria teatrale, e forse in una maniera non più moderata di me[140].

Lo spettacolo

L'analisi di *Elsinore* è stata effettuata a partire dalle riprese video registrate in occasione dello spettacolo al Brooklyn Academy of Music il 10 ottobre 1997. Unico attore protagonista: Peter Darling. Si tratta di una nuova versione, inaugurata a Ottawa il 9 settembre 1997.

Il copione di riferimento è composto unicamente dal testo di Shakespeare, tagliato ad uso esclusivo della scena, ed è piuttosto tardo rispetto alla rappresentazione da noi analizzata; è datato infatti 26 gennaio 1999. Il testo considerato quello definitivo e consegnato agli archivi da Lepage ha una successione di scene diversa rispetto a quella analizzata. La variazione riguarda le diverse transizioni e il piano tecnico: il monolite progettato "debuttò" nella forma di "prototipo", definitivo solo nel materiale: l'alluminio. Una macchina scenica, dunque, che lo scenografo sapeva già essere provvisoria.

140. *Ibidem*. *Elsinore*, venne accolto freddamente dalla critica: l'uso della tecnologia per mettere in scena *Amleto*, specie per i giornali britannici, viene considerata audace e azzardata. Ecco come i giornali francesi e inglesi avevano titolato lo spettacolo: "*Elseneur*: Super Lepage o game over?"; "*Elseneur* spectacle hypertechno: est-ce encore du théâtre?"; "*Elseneur*: quand la technologie écrase l'homme"; "A technological wizardy"; "A cold array of theatrical effects"; "Nintendo age version of *Hamlet*", "The rock video version of the play", "This is *Hamlet* for the short attention-span generation", "Lepage connait son Waterloo à Londres"; "Who else is bringing such imaginative chutzpath to his work? Who else would so boldly use the tools of the future in order to pay homage to the past? Nobody I know". (Rassegna stampa, Archivio Lepage, Ex machina, Québec city).

Lo spettacolo nella sua versione inglese, oltre alla presenza dell'attore Peter Darling che sostituiva Lepage, presenta numerose varianti rispetto al testo definitivo elaborato successivamente, ma soprattutto naturalmente, rispetto al testo di Shakespeare: le prolessi di alcune scene (il monologo *Essere o non essere* è praticamente all'inizio, immediatamente dopo la scena dell'apparizione in voce dello spirito del padre di Amleto), le ellissi implicite di una parte della storia che producono interessanti anacronie. Purtroppo non esistono più i disegni progettati nel corso degli anni da Fillon a modifica della scena mobile e non è possibile immaginare il senso e le motivazioni di tali trasformazioni tecniche o testuali.

Lo spettacolo è composto da scene, talvolta non dialogiche bensì unicamente visive o sonore e da "transizioni" da una scena all'altra, per permettere alla macchina di posizionarsi. Bisogna ricordare che oltre al dispositivo, sono fondamentali gli schermi di proiezione laterali, mentre un sottile velo talvolta disposto davanti al dispositivo stesso, permetteva effetti di sovrapposizione di immagini e ombre (come nel caso della scena dell'uccisione di Polonio dietro la tenda della camera di Gertrude e l'incontro con Orazio).

Per comodità abbiamo diviso lo spettacolo quale appare dal video, in quindici quadri, non distinguendo tra quadri visivi, parlati o unicamente musicali.

PRIMO QUADRO

Nel buio totale il fondale si illumina di un'accecante luce rossa; il dispositivo, in orizzontale, è segnato da quattro fari alle sue estremità perimetrali. Si spengono le luci. Musica.

SECONDO QUADRO

Amleto, vestito con pantaloni e camicia blu, è seduto pensieroso sul trono (una sedia di metallo basculante) nel varco centrale del dispositivo ancora posizionato in orizzontale. Le scena è attraversata da intense luci blu. Si sentono le parole del fantasma del padre: "I am thy father's spirit" (scena che un giornale ha ironicamente chiamato "Ghost in the machine", giocando sul titolo di un brano del gruppo rock inglese Police e sull'aspetto tecnologico dello spettacolo), al termine delle quali Amleto si alza e inizia il monologo "Essere o non essere". Il monolite inizia lentamente a salire; l'attore è in equilibrio instabile, si arrampica e si regge per non cadere in questa posizione "antigravitazionale" e nel buio passa attraverso il varco. Poiché la ripresa della telecamera si concentra sulla zona centrale non sappiamo se erano presenti contemporaneamente anche proiezioni laterali.

Terzo quadro

Ancora luci rosse sul fondale. Il dispositivo ruota su se stesso, si alza in verticale mostrando il lato posteriore; l'attore passa dal varco centrale, si siede sul trono che è attaccato al varco solo per l'estremità inferiore, e non in maniera "fissa" ma basculante per assecondare i movimenti della struttura.

A questo punto il dispositivo diventa la parete di fondo bucata al centro (dal varco è possibile notare ancora il rosso violento del vero fondale) su cui viene proiettata l'immagine di una carta da gioco (ma la corona è reale!). È il K di picche, ovvero la figura del "King". Chi è seduto sul trono altri non è evidentemente che Re Claudio. Lepage utilizza l'universo e l'immaginario del gioco per dimostrare la vacuità e la leggerezza ("il castello di carte") su cui si basa il potere del nuovo re. Re Claudio accoglie Rosencrantz e Guildenstein: "Welcome Rosencrantz and Guildenstein. Moreover that we much did long to see you". La voce è alterata, metallica[141].

Alla fine del discorso, sulla parete viene proiettata l'immagine della carta da gioco Q di cuori (la Regina). L'attore è ora Gerturde, che parla con una voce modificata, in falsetto e con un effetto di raddoppiamento o di eco. Il rapido passaggio dal maschile al femminile crea una situazione piuttosto divertente.

Quarto quadro

Dopo il buio (quasi una dissolvenza!), con il dispositivo ancora in verticale, Amleto è al centro del varco e tutta la parete diventa schermo di proiezione del titolo dello spettacolo a grandi caratteri e più in piccolo ap-

141. Si potrebbe ricordare che già Gordon Craig aveva conferito queste caratteristiche di "voce metallica" alla figura del Re Claudio negli appunti di regia per la messa in scena di *Amleto* a Mosca. Il re doveva rappresentare il "non umano" (opposto al "troppo umano" Amleto), una macchina di morte, senza scrupoli o sentimenti, "una caricatura", come ricorda Craig nel commento alla tavola 19 di *Towards a new theatre* (atto I, scena 2: The gold court): "It is the grotesque caricature of a vile kind of royality. The King speaks as if he were an automaton; his jaws snap on the words, he grunts them out ferociously. If you yill read the words in the play, you will see that they are pure caricature and should be treated as such". E.G. Craig, *Towards a new theatre*, Londra, 1913. Nelle pagine di regia specificherà ulteriormente che la voce del Re nel monologo dell'atto I, scena 2, doveva essere "una voce metallica, a scatti" (G. Craig, Note di regia per *Hamlet*, cit da V. Barchigiani, *Hamlet secondo Gordon Craig: una messa in scena non messa in scena,* Università di Pisa, Facoltà di Lingue, a.a. 1994-1995); e ancora: "Voglio che la voce del Re risuoni come del metallo, come catene che rotolano per terra, qualcosa di simile alla pesantezza di una nave da battaglia" (G. Craig, appunti per *Hamlet*, cit da F. Marotti, *Amleto o dell'oxymoron*, Roma, Bulzoni, 1966, p.196. Nel testo di Shakespeare, il principe Amleto, parlando del re Claudio a Rosencrantz che gli chiede dov'è il corpo, risponde: "Il corpo è con il re, ma il re non è con il corpo. Il re è una cosa" ("The body is with the King, but the King is not with the body. The King is a thing". Atto IV, sc.2). La *cosa* – immagine dell'inanimato – corrisponde, in senso figurato, allo spietato e disumano meccanismo del potere assoluto.

paiono i titoli di coda. Il riferimento è evidentemente alle modalità del cinema. Amleto è letteralmente prigioniero del varco-celletta della struttura che altro non è che la "N" di Elsinore.

Quinto quadro

Amleto incontra Rosencrantz e Guildenstein. Alla destra e alla sinistra del varco dove Amleto è posizionato, ci sono due microcamere nascoste che proiettano ingigantendolo, il suo volto nei due diversi profili, sulle pareti laterali. Le luci dominanti sono blu.

Questo dialogo a tre è reso possibile dal video che addirittura triplica il personaggio generando una situazione di spiazzamento sia a causa delle proporzioni enormi dei dati corporei (i giganteschi schermi restituiscono il solo volto in primissimo piano) sia perché non vengono mostrati gli interlocutori ma solo Amleto che assume diverse posizioni voltandosi a guardare dove loro sono posizionati.

In sostanza, nella proiezione manca sempre il controcampo, e proprio questa "assenza" del destinatario dei ragionamenti di Amleto e delle risposte verbali (che lascia all'immaginazione del pubblico la caratterizzazione dei due personaggi e le loro argomentazioni) genera una situazione assolutamente divertente: è uno di quei momenti in cui Lepage rinuncia a raccontare tutto l'episodio perché, la storia di Amleto, è appunto universalmente nota. Nel finale la struttura si muove circolarmente mentre è disposta in verticale e l'attore è atleticamente attaccato al varco per non cadere. Nel dispositivo vengono proiettate immagini tra cui il *Canone delle proporzioni* di Leonardo.

Sesto quadro

Il dispositivo è tornato in orizzontale. Entra Polonio, con barba e bastone e inizia a camminare con difficoltà intorno alla scena che si muove pericolosamente in cerchio, con il varco aperto da cui può cadere e di cui il personaggio è consapevole al punto da farne oggetto di gag. La parete di fondo proietta a caratteri cubitali, la lettera di Amleto scritta a mano: "Doubt thou the stars..." e con il bastone Polonio indica le singole parole e le commenta ironizzando sulla follia di Amleto che trapela dalle scritte.

Settimo quadro

Il dispositivo si solleva e appare sulla sua superficie, l'immagine in proiezione di una libreria piena di volumi. Nel varco si intravede qualcuno salire dalla scala. È Amleto che dialoga con Polonio "How does my good lord Hamlet?" "Well, God-a-mercy". È l'unico momento in cui appaiono due personaggi (e di conseguenza due attori)ma mai per intero.

OTTAVO QUADRO

Il dispositivo è in verticale e il varco diventa una finestra da cui Amleto passa; sotto di lui la camera di Ofelia; entra nel letto, trova la veste, ne sente l'odore e si mette la camicia da notte femminile con ampie maniche e "diventa" Ofelia: si profuma, si specchia. Si tratta di una scena interamente senza parole, unicamente giocata sui gesti e con il sottofondo di una musica dalle sonorità elisabettiane. Il quadro è evidentemente altamente erotico, e mostra il lato "femminile" di Amleto. Ofelia, come gli altri personaggi, è il suo doppio.

NONO QUADRO

Il dispositivo rientra nella posizione orizzontale vestendo letteralmente Amleto, che passando dal foro centrale con la testa, si infila le maniche di questa enorme veste[142]. L'attore cioè, letteralmente "indossa" la scena e diventa alternativamente Ofelia e Amleto che dialogano: "My lord as I was sewing in my closet, Lord Hamlet...." Per diventare Amleto, l'attore si scopre la spalla e parla con la voce maschile.

DECIMO QUADRO

Amleto indossa stavolta "gli abiti del dolore" e ha una spada. La scena completamente giocata su un labirinto solo apparentemente di specchi (in realtà sono sempre le telecamere che raddoppiano le immagini), un abile gioco di riflessi. Amleto è seduto dentro il varco come se fosse uno stipite di porta. Parla con Orazio che altro non è appunto, che il suo riflesso nel gioco di microcamere.

UNDICESIMO QUADRO

Il dispositivo è in orizzontale, ha dei fari sulla superficie perimetrale come fossero luci di ribalta. È la scena in cui Amleto istruisce gli attori ed è posizionato dentro il varco del dispositivo, come dentro la buca del suggeritore.

DODICESIMO QUADRO

Siamo nella stanza di Gertrude. Polonio è un'ombra dietro tende e tappezzerie (i cui ricami non sono altro che proiezioni nei tre schermi – i due laterali e il velo centrale – mentre il dispositivo è nella sua posizione orizzontale). Anche Amleto è dietro questa tenda centrale e appare come un'enorme ombra con spada che trafigge un'altra ombra. Polonio cade e si trascina dietro la tenda trasparente che lo ricopre completamente mentre Amleto si avvicina, così non abbiamo mai i due attori a vista contemporaneamente. Polonio cade dentro il varco, invisibile perché coperto, del monolite che è in orizzontale; il dispositivo si alza e dal varco appaiono delle scale che lo collegano a terra. Da queste scale, passando cioè dalla parte posteriore alla sua faccia anteriore, entra Amleto.

142. La scena di Ofelia che indossa un vestito che altro non è che la scena mobile stessa, per l'occasione trasformatasi in un enorme manto di pizzo con buchi da cui far passare braccia e testa, sembra davvero una citazione craighiana: nel famoso *Amleto* di Mosca durante la scena della corte dorata (atto I, scena 2) le teste dei cortigiani, come è possibile riscontrare dalle fotografie dell'epoca fuoriuscivano dall'enorme manto-fiume che scendeva dal trono reale posto in cima alla piramide. In tempi molto recenti anche Federico Tiezzi propone in *Scene di Amleto* (2001), con grande fedeltà rispetto al bozzetto craighiano, la scena della corte immersa fino alle spalle dentro il lunghissimo manto reale.

TREDICESIMO QUADRO

Il dispositivo è in verticale e in proiezione sulla sua superficie appare il fantasma del padre di Amleto, gigantesco e con armatura mentre Amleto è nella camera della madre Gertrude.

QUATTORDICESIMO QUADRO

Il dispositivo scende in orizzontale e diventa il fiume dove Ofelia giace trascinata dalle acque, come nel quadro del preraffaellita Millais.

QUINDICESIMO QUADRO

La scena finale, forse una delle più forti visivamente parlando, quella del duello tra Amleto e Laerte, è resa attraverso un sistema di microcamere attaccate alternativamente all'elsa della spada di uno e dell'altro (ma l'attore che è sempre solo, stavolta ha un aiutante "invisibile" che afferra la spada contenente la telecamera!). Viene proiettata in diretta l'immagine di ciò che si trova davanti al duellante. Il rosso intenso del cuore e del sangue colora tutto lo schermo con un effetto davvero sorprendente (tanto da meritare applausi a scena aperta).

Amleto cade a terra, mentre il dispositivo è in orizzontale, e oltrepassa significativamente il varco centrale che è porta del castello, finestra, ma anche tomba, passaggio dalla vita alla morte.
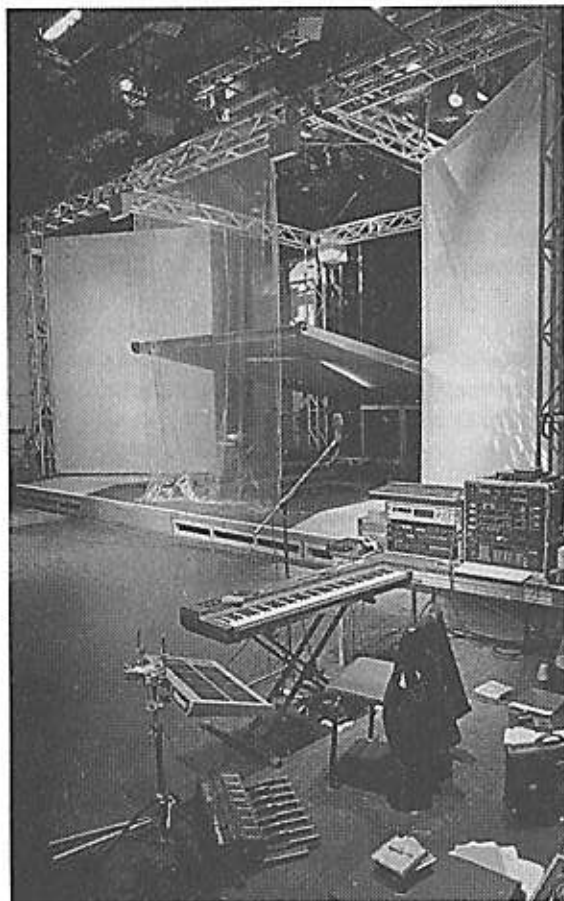
Foto 1
La scena di *Elseneur* con il monolite in orizzontale e la postazione del musicista Robert Caux.

(Foto di Richard-Max Tremblay)
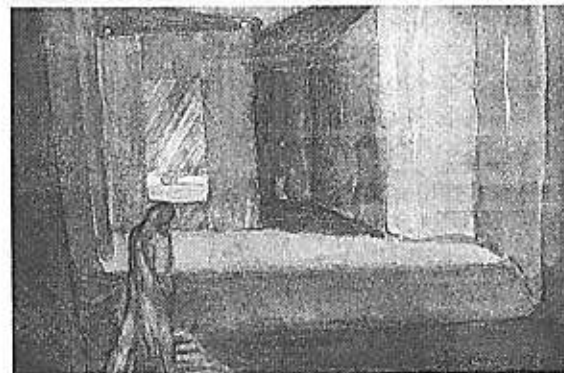
Foto 2
E.G. Craig, Bozzetto per *Hamlet*, 1889

Intervista a Carl Fillion

La seguente intervista allo scenografo di Robert Lepage è stata realizzata nella sede di Ex machina a Québec city il 29 maggio 2001. L'intervista in inglese, a cura di Anna Maria Monteverdi, tradotta da Pierpaolo Magnani, è incentrata esclusivamente sullo spettacolo *Elsinore* ed è stata videoregistrata; dalle immagini video di Giacomo Verde, Pierpaolo Magnani ha realizzato un videodocumentario dal titolo *About Elsinore*.

Domanda: Quali sono le fasi di progettazione della scenografia degli spettacoli di Lepage, in particolare quali sono state per *Elseneur,* e quali i tempi di realizzazione?

Carl Fillion: Robert usa un particolare modo di lavorare nella creazione dello spettacolo: ogni spettacolo è differente dagli altri; una parte del lavoro è effetivamente simile ma molto dipende ad esempio, se lo spettacolo è un "one man show" oppure al contrario se prevede la presenza di molti interpreti sulla scena. Talvolta sono i materiali a guidarci nella creazione, a volte è il testo talvolta entrambi. Per quanto riguarda il mio lavoro, è veramente stimolante ed interessante lavorare con Lepage perché lascia molto spazio ai suoi collaboratori. Ognuno gli propone le proprie idee, le proprie proposte e lui le mixa tutte insieme dando vita allo spettacolo.

Per quanto riguarda *Elseneur*, il processo di creazione ha preso il via intorno ad alcuni oggetti; abbiamo lavorato partendo dal testo di Shakespeare, *Hamlet* che però non era pensato per un unico interprete e pertanto necessitava di un adattamento. Questo adattamento, però, non fu realizzato preventivamente all'inizio cioè del processo di creazione.

Domanda: Quale era l'oggetto di partenza?

Carl Fillion: Abbiamo iniziato a lavorare su alcune idee, sulla forma della scena, ad esempio. Robert non sapeva esattamente cosa avrebbe fatto nello spettacolo ma aveva in mente l'immagine di un grande rettangolo, come una porta. Da parte mia l'obiettivo di base era quello di riuscire a muovere i differenti spazi che componevano la scena (la cucina, la camera, le carte da gioco) intorno all'attore. L'attore doveva poter restare al

centro, senza muoversi, mentre tutto ruotava intorno a lui, dando vita ai diversi ambienti.

Come prima fase abbiamo realizzato un modello in legno, un prototipo relativamente semplice, però realizzato in dimensione 1:1, nelle dimensioni reali, cioè di quella che doveva essere la scena definitiva.

Abbiamo costruito una specie di grande muro con una finestra al centro, che abbiamo ribattezzato "monolite", abbiamo attaccato quattro cavi ad ogni suo angolo che sono stati poi collegati ad un argano molto alto; a quel punto lo abbiamo osservato e ci siamo chiesti: "Cosa possiamo fare con questa cosa? Come possiamo fare per trasformarlo in una cucina o in un castello?"

Molte idee sono nate di pari passo con l'avanzare del processo di creazione del testo, in una continua influenza reciproca con quest'ultimo. Al modello sono stati quindi applicati tutti i meccanismi necessari a consentirci di capire i possibili movimenti che esso poteva compiere, per comprendere come potevano realizzarsi le transizioni tra le varie scene. Allo stesso tempo, questo forniva anche degli spunti a Lepage per la stesura del testo.

Domanda: Che possibilità offriva il monolite in termini di "spazi" e di movimento?

Carl Fillion: Si è subito notato che se il monolite era posto in verticale poteva rappresentare un muro con una finestra al centro; viceversa, attraverso un piccolo movimento che rialzasse la parte inferiore, si poteva ottenere un secondo piano e così via. Era fondamentale che il modello fosse realizzato in dimensioni reali perché un modello in scala ridotta non avrebbe permesso di capire altrettanto bene quali potevano essere le sue dinamiche di movimento.

Domanda: A partire dal monolite, come sono nate le diverse scene?

Carl Fillion: All'inizio dello spettacolo abbiamo preso una comune sedia ed alcuni tubi di alluminio, li abbiamo fissati al monolite e abbimo ottenuto "il grande trono del re". Abbiamo poi notato che sarebbe stato opportuno consentire al monolite di compiere anche un movimento rotatorio, così abbiamo realizzato un disco mobile al suo interno. Moltissime cose sono state definite così. Noi partiamo da un'idea di base poi procediamo avanti, al passo successivo, magari costruendo un nuovo modello più efficente, più complesso, con caratteristiche adeguate all'evoluzione dello spettacolo sulla base di quello che abbiamo verificato fino a quel punto. Durante questo processo appare anche il testo e possono essere fatte delle continue verifiche sul piano del lavoro compiuto. Nel caso di *Elseneur*, come ho già detto, avevamo un testo di partenza, ma esso doveva essere adattato alla situazione di "one man show". La storia è comunque la stessa di Amleto così come i luoghi in cui essa si ambienta. Non

potevamo chiamare lo spettacolo *Hamlet* perché effettivamente è un'altra cosa, però dovevamo trovare un riferimento al testo di partenza e a Robert Lepage sembrò opportuno intitolarlo *Elseneur,* in riferimento al nome del castello dove si svolgevano gli eventi.

Un altro passo importante nel processo di creazione, avviene durante la messa in scena dello spettacolo; infatti una delle caratteristiche degli spettacoli di Lepage è proprio quella che a decorrere dal debutto, in genere ci vuole più o meno un anno di intere rappresentazioni durante il tour mondiale, prima che attraverso costanti modifiche ed adattamenti lo spettacolo possa considerarsi realizzato nella sua forma definitiva.

Il lavoro per ottenere la prima versione è relativamente veloce, in genere richiede otto o nove mesi, ma poi le scene vengono quasi sempre cambiate, adattate, perfezionate tra una replica e l'altra, fino ad arrivare alla completa maturità dello spettacolo, che in genere ocme già detto, si ottiene dopo un altro anno di costanti e continui aggiustamenti.

Domanda: Che tecnologia avete utilizzato?

Carl Fillion: *Elseneur* è stato uno spettacolo tecnicamente molto complesso ed impegnativo, sia per il team di macchinisti che lavorava durante lo spettacolo che per me durante la sua creazione. Il monolite è l'unica cosa che il pubblico vede sul palco durante lo spettacolo,ma c'è un sacco di altre attrezzature nel backstage che ne permettono il funzionamento. Le transizioni tra due scene sono sempre molto complicate, per esempio.

Anche quello che fu usato nel debutto può essere considerato né più né meno che un secondo prototipo, pur se già costruito nel materiale definitivo, cioè l'alluminio; ma lo spettacolo non era ancora reale quando l'ho realizzato, io potevo basarmi sulla forma che aveva in quel momento, ma nei giorni che intercorsero tra la sua costruzione ed il debutto, Robert aveva continuato a cambiare molte cose, sia nella scelta delle parti del testi che nella sequenza delle scene e in taluni casi questi cambiamenti comportavano notevoli probelmi tecnici.

Perciò la prima volta che io potevo considerare di essere di fronte a una forma compiuta dello spettacolo, dalla quale partire per realizzare il modello definitivo, era proprio la prima rappresentazione ufficiale, il debutto!

Domande: Tra le diverse scene di *Elseneur,* quale consideri più riuscita, scenicamente e tecnicamente?

Carl Fillion: Una scena che a me piace particolarmente è quella in cui Amleto uccide Polonio e il telo cade su Polonio che scompare. La difficoltà di quella scena è legata al fatto che lo spettacolo è un "one man show" e pertanto solo una persona può essere sul palco, non ce ne possono mai essere due.

In questa scena ci troviamo nella stanza della regina e Amleto spinge Polonio fuori dalla stanza su una scalinata del castello.

All'inizio della scena il monolite è orizzontale e rappresenta la stanza della regina come fosse un grande letto. Non si vede il buco centrale perché una tenda copre tutto il monolite. Amleto comincia a spingere Polonio verso la parte posteriore del monolite, mentre quest'ultimo inizia a inclinarsi fino a quando, a un certo punto appaiono le scale.

Questa secondo me è una transizione molto bella, che rappresenta molto tipicamente il lavoro di Robert: il risultato è qualcosa di quasi magico.

Le scale sono sempre state lì fin dall'inizio, ma non si potevano vedere e in quell'istante appaiono come per incantesimo. L'idea di inserirle nel monolite mi è venuta perché mi sembrava logico che, trovandoci in un castello, ci dovessero essere delle scale; allora ne ho parlato a Robert che ha riflettuto su come inserire nella storia una scena che ne prevedesse la presenza, e alla fine abbiamo realizzato tutto.

Domanda: Quale è il rapporto tra la macchina e l'uomo che è dentro i suoi meccanismi? C'è una teoria dietro questa definizione della macchina scenica che segue i movimenti dell'uomo e non viveversa?

Carl Fillion: In *Elseneur* il monolite è come un attore in scena, esso "vive" in quanto è sempre in movimento, insieme con l'attore. Esiste quasi sempre una stretta relazione tra le macchine e gli attori, ma non c'è una teoria alle spalle di tutto questo, esso è semmai il risultato di un processo di creazione che vede procedere di pari passo tutti gli elementi che compongono lo spettacolo. Si arriva a questo risultato dopo un lungo lavoro concreto. Certamente si creano delle teorizzazioni, ma solo durante il processo di creazione: prima viene il lavoro pratico e poi si può elaborare una teoria del risultato

Quella creata per *Elseneur* è una vera e propria *macchina umana*; infatti gli spettatori vedono il monolite e i suoi movimenti perfetti e si immaginano che esso sia governato da un computer, invece non è affatto così! Il controllo della macchina è affidato a 6 tecnici che lavorano incessantemente per tutta la durata dello spettacolo manovrando manopole, leve, cavi in stretta relazione con l'attore. Questo fa sì che ogni replica sia unica e diversa dalle altre, anche se i movimenti sono prestabiliti. Quello dei tecnici nel backstage è un vero e proprio spettacolo nello spettacolo. In un certo qual modo anche loro sono in scena attraverso la loro azione che dà vita al monolite.

TEATROGRAFIA

ROBERT LEPAGE

AUTORE, REGISTA, INTERPRETE

1979

La locandiera, di Carlo Goldoni
Regista. – Prod.: Théâtre du Trident, Québec.

L'attaque quotidienne
Coautore (con Richard Frechette), regista e attore – Prod.: Théâtre Hummm..., Québec.

Arlequin, serviteur de deux maîtres, di Carlo Goldoni
Regista e attore – Prod.: Cégep Lévis-Lauzon, Lévis (Québec).

La ferme des animaux, adattamento da *Animal farm* di George Orwell
Regista e attore – Prod. Théâtre Hummm..., Québec.

1980

Saturday Night Taxi
Coautore, regista e attore – Prod.: Théâtre Hummm..., Québec.

Oomeragh ooh!, di Jean Truss
Regista Prod. – Les Marionettes du Grand Théâtre, Québec.

L'école, c'est secondaire
Testo collettivo di Denis Bernard, Michel Nadeau e Camil Bergeron
Regista – Prod.Théâtre Repère, Québec.

1981

Les américanoïaques, di Rezvani
Regia: Gaston Hubert – Attore – Prod.: Théâtre de la Bordée, Québec.

Jour de pluie, di Gérard Bibeau
Attore – Prod.: Les marionettes du Grand Théâtre, Québec

Dix petits nègres, di Agatha Christie
Regista e attore – Prod.: Collège Lévis-Lauzon, Lévis

Le Coq, adattamento da *La zizanie* di Albert Uderzo e René Goscinny
Regista – Prod.: La Troupe Méchatigan, Ste-Marie-de Beauce (Québec).

1982

Pas d'Chicane dan le cabane
Testo collettivo di Michel Bernatchez, Odile Pelletier, Marco Poulin
Regista. – Prod.: Théâtre d'Bon'Humeur, Québec.

Claudico bric-à-brac di Luc Simard
Regista – Prod.: Les marionettes di Gran Théâtre, Québec.

En attendant
Testo collettivo di Richard Frechette, Robert Lepage e Jacques Lessard
Regista e attore. – Prod. Théâtre Repère, Québec.

Les Rois mangent
Coautore e regista
Prod.: Théâtre d'Bon Humeur, Québec.

À demi-lune
Testo collettivo di Johanne Bolduc, Estelle Dutil e Robert Lepage
Regista e attore – Prod.:Théâtre Repère, Québec.

Piaf
Attore – Prod.: Théâtre du Trident, Québec.

1983

Dieu et l'amour complexe
Collage di testi di Woody Allen
Regista – Prod.: Conservatoire d'art dramatique de Québec.

Coriolan et le monstre aux mille têtes, da William Shakespeare
Regista e attore – Interpreti: Sylvie Auger (Coriolan), Irène Roy (Ménénuis), Marie Michaud (Sicinus), Marie-Thérèse Fortin (Aufidus), Richard Frechette (Volumnia), Marc Bertand (Virgilie) – Prod.: Théâtre Repère, Québec.

Carmen, di George Bizet
Regista – Prod.: Théâtre d'Bon'humeur, Québec.

À vol d'oiseau, di André Jean
Attore e marionettista – Prod: Les Marionnettes du Grand Théâtre, Québec

1984

Le bal des bals
Testo collettivo
Coautore e regista – Prod.: Parcs Canada, Québec.

Circulations
Testo collettivo di: Fraçois Beausoleil, Bernard Bonnier, Lise Castonguay e Robert Lepage
Coautore, regista e attore – Prod. Théâtre Repère, Québec.
Premio migliore produzione canadese al Quinzaine internationale de théâtre de Québec.

Solange passe, di Jocelyne Corbeil e Lucie Godbout
Regista – Prod.: Théâtre de la Bordée, Québec

Stand-by 5 minutes, testo collettivo di Jean- Jacqui Boutet, Louis-Georges Girard, Ginette Guay, Matine Ouellet e Marie St-Cyr
Regista – Prod.: Théâtre de la Bordée, Québec e Théâtre de l'Equinoxe, Québec.

Partir en peur
Regista – Prod.: Théâtre des Confettis, Québec.

Ligue nationale d'improvisation
Attore – Prod.: Radio Canada

1985

Comment regarder le point de fuite
Spettacolo composto da due pièces di cui una con la regia di André Jean e pitture di Jean Philippe Hélie, l'altra, *Point de fuite* con la regia e l'interpretazione di Robert Lepage, ed inoltre Jacques Lessard, Gisèle Ricard, Lise Castonguay, Daniel Touissant. – Musica. Gisèle Ricard, Bernard Nonner, Daniel Touissant. – Scenografia: Bernard Pelchar – Foto e proiezioni: François Lachapelle. – Prod: Théâtre Repère e Amarillys.
Prima: 14-25 maggio 1985, Implanthéâtre .

La trilogie des dragons
Testo: Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Marie Gignac, Robert Lepage e Marie Michaud.
Regista (assistito da Philippe Soldevila) e attore insieme con Marie Brassard, Jean Casault, Marie Gignac. – Prod. Théâtre Repère, Québec city. – Ambiente scenico: Jean-François Couture e Gilles Dubé. – Luci: Robert Lepage
Prima: Implanthéâtre, Québec city, 12-16 nov. 1985
Lo spettacolo ottiene, tra gli altri, i seguenti premi:
Premio per la miglior produzione, Festival de la Ciudad, Mexico, 1990
Premio Choix du public per il miglior spttacolo dell'anno, 1988
Premio Dora Mavor Moore quale miglior regia, Toronto, 1988
Gran Premio del Festival dei Teatri delle Americhe, 1987
Premio quale migliore spettacolo dell'anno (Associazione critici di teatro, Québec, 1987)
Premio quale miglior spettacolo dell'anno (Circolo dei critici di Ottawa, 1987)
Gran Premio, Festival des Théâtre des Amériques, 1987
Premio per la miglior regia (Fondation du Théâtre du Trident, 1986)

À propos de la demoiselle qui pleurait, di André Jean
Regista – Prod.: Théâtre Repère, Québec.

Histoires sorties du tiroir, di Georges Bibeau
Regista – Prod. Les Marionettes du Grand Théâtre, Québec.

Suite californienne, di Neil Simon.
Regista – Prod.: Théâtre du Vieux Port de Québec e Théâtre du Bois de Coulenge, Québec.

Coup de poudre
Testo collettivo di Josée Deschênes, Martin Dion, Simon Fortin, Benoît Gouin e Hélène Leclerc.
Regista – Prod.: Théâtre Artéfact, Québec city e Parcs Canada, Québec.

Comédie policière, di Javier Arroyuelo e Raphael Lopez-Sanchez.
Regia: Matieu Gaumont – Attore – Prod.: Théâtre du Vieux-Québec.

1986

La trilogie des dragons (II)
Prima: Implanthéâtre, Québec city, maggio 1986.

Vinci
Concezione, realizzazione e interpretazione: R. Lepage ("solo show").
Musica e ambiente sonoro: Daniel Toussaint – Direttore di scena e assistente alla messa in scena: Pierre Philippe Guay – Montaggio diapositive e grafica: Dave Lepage – Prod. Théâtre de Quat'sous e Théâtre Repère, Québec – Spettacolo realizzato anche in versione inglese.
Prima dello spettacolo: Théâtre de Quat'Sous (Montreal) 4 -30 marzo 1986.
Lo spettacolo ottiene i seguenti premi:
Premio per la migliore creazione teatrale (Festival di Nyon, Svizzera, 1987)
Premio "Coup de pouce" quale migliore produzione dell'anno (Festival Off-Avi-gnone, 1987)
Premio per la migliore regia (Associazione dei critici di teatro, Québec, 1986)
Premio della creazione teatrale (Consiglio della cultura di Québec, 1987)

Le bord extrême, da *Il settimo sigillo*, di Ingmar Bergman.
Co-regista (insieme a Michel Nadeau) – Prod.: Théâtre Repère – Scenografia: Monique Dion – Musica e ambiente sonoro: Robert Caux – Con: J. Applin, J. Balduc, J. Casault, J. Leblanc, H. Leclerc, M. Michaud.
Prima: Implanthéâtre, Quebec city, dal 17 sett. al 4 ott. 1986.

Comment être parfait en trois jours, di Gilles Gauthier
Adattamento da *Be a perfect person di just three days* di Stephen Manes
Regista – Prod.: Théâtre des Confettis, Québec.
Prima: Implanthéâtre (in tournée per 500 serate)

Le groupe sanguin: prise I
Regista di una scena dello show
Prod.: Michel Sabourin (Groupe Sanguin, Montréal)

1987

La trilogie des dragons (III)
Co-produzione Théâtre Repère e FTA.
Prima: Festival des Théâtres des Ameriques, hangar del vecchio porto, Montréal, giugno 1987.

Le groupe sanguin: prise II
Regista.
Prod.: Michel Sabourin (Groupe Sanguin, Montréal).

Poligraphe
Ideazione: Robert Lepage e Marie Brassard.
Regia, scenografia e luci: Robert Lepage – Musica: Yves Chamberland e Pierre Brousseau – Diapositive: Dave Lepage – Con: Robert Lepage, M. Brassard, Pierre-Philippe Guay – Prod. Théâtre Repère, Cultural Industry e Almeida Theatre (Londra).
Prima dello spettacolo: Québec, Implanthéâtre, 6-14 maggio 1988.
Ripreso in nov. 1988 al Théâtre de Quat'Sous, Montréal.
Spettacolo realizzato anche in versione inglese
Lo spettacolo ottiene i seguenti premi:
Premio "Floyd S.Chalmers" per la versione inglese (Toronto,1991).
Sterling Award (Nomination per la miglior direzione artistica e le migliori luci, Edmonton, 1990).
Premio attribuito da "Time Out" per la miglior produzione (per la versione inglese, Londra, 1989).

En pleine nuit une sirène, di Robert Lepage e Jacques Girard.
Regista e attore – Prod.: Théâtre de la Bordée, Québec city.

Pour en finir une fois pour toutes avec Carmen, liberamente adattato da *Carmen* di Bizet.
Regista – Prod.: Théâtre de Quat'sous, Montréal.

1988

Les plaques tectoniques (1a versione)
Regista, coautore e attore – Con N. Bissonnette, L. Côté e R. Frechette, S. Gagnon, C.Gignac e A. Moran – Scenografia: Michael Levine – Luci: Robert Lepage, Lucia Bazzo – Musica: M. Gosselin – Co-produzione: Théâtre Repère e Cultural Industry, Londra.
Prima: Du Maurier World Stage Festival, Toronto, 3-6 giugno 1988.
Ripreso dal 16/11 al 9/12 1989 a Implanthéâtre, Montréal.

Le songe d'une nuit d'été, da William Shakespeare
Regista – Prod.: Montréal.
Premio "Gascon- Roux" per la migliore regia della stagione al Théâtre du Noveau Monde , 1988.

1989

Les plaques tectonique, (2a versione)
Coautore, regista, attore – Prod. Théâtre Repère, Québec city

Roméo et Juliette, di William Shakespeare
Coregista, creatore delle scenografie e dei costumi – Prod.: Théâtre Repère, e Night Cap Production, Saskatoon.

La vie de Galilée, di Bertold Brecht.
Regista – Prod.: Théâtre du Noveau Monde, Montréal.
Premio "Gascon-Roux" per la miglior regia, 1989.

Echo, da *A nun's diary* di Ann Diamond.
Regista – Prod.: Théâtre 1774, Montréal e Théâtre Passe-Muraille, Toronto.
Premio "Dora Mavor Moor" per le luci 1989-1990.

Mère Courage et ses enfants, di Bertold Brecht.
Regista – Prod.: Conservatoire d'art dramatique di Québec.

C'est ce soir qu'on saoûle Sophie Saucier, di Sylvie Provost.
Regista – Prod.: Les productions "Ma chère Pauline", Montréal.

1990

Les plaques tectonique, (3a versione, Montréal)
Coautore, regista e attore – Prod. Théâtre Repère, Québec city.

La visite de la vielle dame, di Fredrich Dürrenmatt.
Regista – Prod.: Centre National des Arts, Ottawa.

Tectonic plates (4a versione, Glasgow e Londra)
Coautore, regista e attore.
Prod. Théâtre Repère, FTA, Cultural industry (Londra).

1991

Les aiguilles et l'opium
Autore, regista e attore – Spettacolo realizzato anche in inglese, italiano e spagnolo – Prod.: Les Productions AJP inc., Montréal; Le Productions d'Albert inc., Québec city, Centre national des arts, Ottawa.
Prima: Palais Montcalm, Québec city.
Premio "Floyd S. Chalmers" quale miglior pièce canadese, Ontario Arts Council,1995.

Les plaques tectoniques (5a versione) Ottawa.
Regista, coautore e attore – Prod.: Théâtre Repère, Québec e Centre national des arts, Ottawa.

Alanienouidet, di Marianne Ackermann e Robert Lepage.
Regista – Prod. Centre national des arts, Ottawa.

Le cycle Shakespeare: Macbeth, Coriolan, La tempête, di William Shakespeare.
Dalla traduzione in Québecois di Michel Garneau.
Regista – Prod.: Théâtre Repère (Québec city), Le Manège (Maubeuge), Am Turm Theater (Francoforte) e Festival d'automne (Parigi).

Le Château de Barbe-bleue, opera musicale di Béla Bartók e *Erwatung* di Arnold Schoenberg.
Regista – Prod.: Canadian opera company (Toronto) e Brooklyn Academy of music (New York).

A midsummer night's dream, di William Shakespeare.
Regista – Prod.: Royal National Theatre (Londra).

La tempête, di William Shakespeare.
Regista – Prod.: Atelier de recherche théâtrale d'Ottawa.

Macbeth, di William Shakespeare.
Regista – Prod. Département de théâtre, Università di Toronto.

1993

Shakespeare's rapid eye movement, Collage di testi da Shakespeare
Regista – Prod.: Bayerisches Staatsschauspiel, Monaco.

Macbeth e ***La tempête***, di William Shakespeare (versione giapponese).
Regista – Prod.: Tokyo Globe Theatre, Tokyo.

National capitale nationale, di Jean-Marc Dalpé e Vivian Laxdal.
Regista – Prod.: Centre national des arts Ottawa e Théâtre de la Vieille 17, Ottawa.

Secret world tour, di Peter Gabriel.
Regista – Prod.: Real World tours, Londra.

1994

Noises, Sounds and sweet Airs, di Michael Nyman.
Regista – Prod.: Tokyo Globe Theatre (Tokyo) e Shin-Kobe Oriental theatre (Kobe).

Ett Drömspel, di August Strindberg.
Regista e scenografo – Prod.: Kungliga Dramatiska Teatern (Stoccolma).

Les sept branches de la rivière Ota, (1a versione)
Testo collettivo di Eric Bernier, Normand Bissonnette, Rebecca Blakenship, Anne-Marie Cadieux, Normand Daneau, Richard Frechette, Robert Lepage, Ghislaine Vincent.
Regista – Prod.: Ex machina (Québec city), Cultural Industry (Londra), Festival di Edinburgo, Wiener Festwochen, Maison des Arts de Créteil, Tramway (Glasgow), Riverside

(Londra), Upper camfield market (Manchester) Beck's at Meadowbank (Edinburgo), Manchester '94 city of drama.
Prima: Festival di Edinburgo, agosto 1994.
Spettacolo realizzato anche in versione inglese.
Vincitore dei seguenti premi:
"Masque" della produzione dell'anno (La soirée des masques, Québec, 1996).
Premio "Dora Mavor Moore" per la migliore regia e la migliore produzione, 1995-1996.
Premio del Centro nazionale delle Arti (Fondazione Premi per le arti sceniche, Ottawa, 1995).

Le songe d'une nuit d'été, di William Shakespeare.
Regista – Prod.: Ex machina e Théâtre du Trident, Québec.

1995

Elseneur, da William Shakespeare
Regista e attore – Con: Robert Lepage (Amleto) e Pierre Bernier (Il doppio di Amleto) – Scenografia: Carl Fillion – Costumi: Yvon Guadin – Luci: Alain Loritie e Nancy Mongraim – Musica: Robert Caux – Prod.: Ex machina, Museo d'arte contemporanea (Montréal), Productions d'Albert (Sainte-Foy), Centre Culturel de Drummondville, Centro culturale dell'Università di Sherbrooke, Les Production Specta (Trois-rivières), Le Manège (Maubeuge), Hebbel theatre (Berlino)Schouwenburg thearte (Rotterdam), Maison des arts de Créteil, Cultural Industry (Londra), Festival internazionale di Edinburgo.
Prima: Montréal, settembre 1995.

Les sept branches de la rivière Ota (2a versione).
Prove aperte al pubblico a Québec city a febbraio e ad aprile.
Prima: Wiener Festwochen (Vienna), giugno 1995.

1996

Polygraphe
Versione giapponese, traduzione di Kazuko Matsuoka.
Regista – Prod.: Shinjuku-Nishitoyama Development company (Tokyo e Osaka).

Gli aghi e l'oppio
Ripresa in italiano dello spettacolo interpretato da Nestor Saied.
Prod.: Ex machina, Québec city e Segnali produzioni, Roma.

Elsinore, di William Shakespeare.
Ripresa dello spettacolo in versione inglese interpretato da Peter Darling.
Regista – Prod. Ex machina, Québec.

Les sept branches de la rivière Ota (3a versione).
Regista
Prima: Carrefour International de Théâtre de Québec (Québec city).

La géométrie des miracles
Coautore e regista – Prod.: Ex machina (Québec city), Salzburger Festspiele (Salisburgo) e 22 co-produttori.
Spettacolo realizzato anche in versione inglese: *The geometry of miracles*

La tempête, da William Shakespeare.
Regista – Ideazione e realizzazione immagini 3 D: Louis Blanc e Jean Bourgault – Interpreti: Jean-Jacqui Boutet, Pierre- Yves Charbonneau, Lorraine Côté, Richard Fréchette, Pierre Gauvreau, Paul Hébert, Jacques Leblanc, Michel Lee, Francis Martineau, Marco Poulin, Évelyne Rompré, Réjean Vallée – Prod.: Ex Machina, Grand Théâtre de Québec, Théâtre du Trident (Québec city) e Centre national des arts (Ottawa).
Prima: Sala Octave- Crémazie du Grand Théâtre de Québec, 28 aprile-23 maggio 1998.

Kindertotenlieder, da *The song cycles* di Gustav Mahler.
Regista – Prod.: Ex machina (Québec city) e Cultural industry (Londra).

La Célestine, di Ferdinando de Rojas.
Regista – Prod.: Ex machina e Kungliga Dramatiska Teatern (Stoccolma).

1999

La damnation de Faust, opera di Berlioz
Regista – Prod.: Opera National de Paris, Saito Kinen Festival (Matsumoto, Giappone), Ex machina (Québec city).

Zulu time
Spettacolo multimediale.
Ideatore e regista. – Prod.: Ex machina, Maison des Arts de Créteil (Francia), Zurcher Theater Spektatkel (Suisse) – Artisti partecipanti: Le procès, Lydie Jean-Dit Panel, Pierrick Sorin, Granular Synthesis, Bill Vorn/Louis Philippe Demers, Dumb-Type – Musiche: Peter Gabriel.

Jean-Sans-Nom
Tragedia musicale da *Famille Sans Nom* di Jules Verne
Regista – Prod.: Ex machina, Gestion Son image CDC Nantes (Francia).

2000

La face cachée de la lune
Ideatore, regista e attore – Ripresa dello spettacolo in inglese *The far side of the moon* con Yves-Jacques – Prod.: Ex Machina, Bonlieu Scène nationale (Annecy) – Consulente alla scrittura: Adam Nashman – Collaborazione artistica: Peder Bjurman – Assistente alla regia: Pierre-Philippe Guay – Musiche: Laurie Anderson @2000 Difficult music (BMI) – Costumi: Marie-Chantale Vaillancourt – Creazione marionette: Pierre Robitaille e Sylvie Courbon – Scenografia: Carl Fillion – Assistente alla scenografia: Marie-Claude Pelletier – Assistente alle luci: Bernard White.

2000

Le polygraphe
Versione italiana, traduzione di Franco Quadri.
Interpreti: Nestor Saied, Stefano Rocca, Giorgio Pasotti – Prod.: Ex machina, Mercat de les flors, CCS (Udine)

2001

Apasionada (Que viva Frida)
Testo (ispirato agli scritti di Frida Kahlo): Sophie Faucher.
Regia: Robert Lepage – Interpreti: Sophie Faucher, Lise Roy, Patric Saucier – Scenografia: Carl Fillion – Luci: Sonoyo Nishikawa – Realizzazione immagini: Jacques Collin – Costumi: Véronique Borboen – Oggetti di scena: Silvie Courbron – Trucco e acconciature: Angelo Barsetti – Musica: Lucha Morena, Arvo Part, Tomas Ponce Reyes, Tita Rufo, Pepe Villa – Direzione tecnica: Patrick Durnin, Robert Lemoine – Prod: Ex Machina (Canada) – Coproduzione: Théâtre de Quat'Sous (Canada), Wiener Festwochen (Austria), Pilar de Yzaguirre-Ysarca Art Promotions (Spagna), Cabildo Insulare de Tenerife (Spagna)
Prima europea: Madrid 28 febbraio 2002, Teatro de la Zarzuela

The Busker's Opera
Liberamente tratto da *The Beggar's Opera* di John Gay
Regia Robert Lepage, adattamento Robert Lepage e Kevin McCoy – Direzione musicale: Martin Bélanger – Musica composta, arrangiata e suonata da: Frédérike Bédard, Martin Bélanger, Julie Fainer, Claire Gignac, Frédéric Lebrasseur, Véronika Makdissi-Warren, Kevin McCoy, Steve Normandin, Marco Poulin, Jean René – Costume designer: Yasmina Giguère – Video manager: Francis Leclerc – Prod.: Ex Machina – Coprod.: Festival Montréal en Lumière, La Filature, Scène National de Mulhouse, Maison des Arts (Créteil), Robert and Margrit Mondavi Center for Performing Arts (UC Davis), Spielzeiteuropa I Berliner Festspiele (Berlino), Théâtre de Caen, Théâtre Royal de la Monnaie (Bruxelles)

FILMOGRAFIA

Le confessional
Sceneggiatura e regia: Robert Lepage – Interpreti: Lothaire Bluteau, Patrick Goyette, Jean-Louis Millette, Richard Frechette, François Papineau, Marie Gignac, Normand Daneau, Anne-Marie Cadieux, Lynda Lepage-Beaulieu – Prod.: Cinémaginaire Montréal, Enigma films limited (Londra), Cinéa SA (Parigi) – Durata: 101', col.; Canada, 1995.
Sinossi: Un artista chiamato Pierre Lamontagne ritorna a Québec city dalla Cina. Il padre è appena deceduto. Vuole trovare il fratello adottivo, Marc, ossessionato dall'identità nascosta del padre naturale, un segreto che la madre ha rivelato in confessionale a un giovane prete e nessun altro ne è a conoscenza. L'uccisione della madre porta un nuovo mistero alla vicenda che ricorda, nella trama e nell'ambientazione il film di Hitchcock *I confess*.
Riconoscimenti:
Premio Rogers-Festival del film di Vancouver, 1995 (miglior sceneggiatura canadese)
Premio Génie-Gala dei Premi Génie, 1995 (miglior film, migliore direzione artistica, migliore regia).
Premio speciale Claude-Jutra-Gala dei premi Génie, 1995 (migliore opera prima)

Les sept branches de la rivière Ota
Adattamento televisivo dall'omonimo spettacolo di R. Lepage – Sceneggiatura: Robert Lepage e Francis Leclerc – Regia: Francis Leclerc – Interpreti: Patrick Goyette, Anne-Marie Cadieux, Richard Fréchette, Marie Gignac, Marie Brassard – Durata: 62'; Canada,1996., col. e b/n – Prod.: Bruno Jobim, In extremis images inc., Montréal, TéléQuébec.
Estratti video sul sito di TéléQuébec: http://www.video.telequebec.qc.ca/catalogue/affiche_info_cassette.asp?codeSerie=5&codeSousSerie=8

Le polygraphe
Film ispirato alla trama dell'omonimo spettacolo di R. Lepage – Regia cinematografica: R. Lepage – Sceneggiatura e dialoghi: R. Lepage e M. Brassard – Durata: 91', col e b/n; Canada-Francia- Germania, 1996 – Interpreti: Maria de Medeiros, Josée Deschénes, James Hyndman, Marie Brassard, Richard Frechette, Patrick Goyette, James Hyndman, Peter Stormare – Prod.: In extremis image (Montréal), Road movies dritte Produktionen GmbH (Berlino) e Cinéa SA (Parigi) in co-produzione con Téléfilm Canada, Sodec, Filmboard Berlin-Brandengurg, Ministero della cultura canadese
Sinossi: Judith, angosciata dalla morte dell'amica Marie-Claude, decide di dedicarle il soggetto di un film. Lucie, scelta per fare il ruolo di Marie-Claude si trova coinvolta nella vicenda. Il suo vicino François era stato l'amante della donna e come maggior indagato, era stato sottoposto alla macchina della verità. Il thriller psicologico si complica con l'entrata in scena di un medico legale tedesco che Lucie conosce e di cui diventa l'amante. Lo sfondo del muro di Berlino e della divisione tra le Germanie è parte integrante della storia.

No
(film liberamente ispirato a *Les sept branches de la rivière Ota*)
Regia: R. Lepage – Sceneggiatura: R. Lepage e A. Morency – Prod.: In Extremis image inc., Montréal – Canada, 1998, b/n, col – Interpreti:Anne-Marie Cadieux, Alexis Martin, Marie Brassard, Richard Fréchette, Marie Gignac, Eric Bernier.
Sinossi: Nello spettacolo *Les sept branches de la rivière Ota*, la sezione finale era dedicata alla storia di un'attrice, Sophie, legata alla cultura franco-canadese, impegnata a recitare in Giappone una commedia di Feydeau; da qui parte il film che prevede un continuo spostamento dal passato al presente e tra il Giappone tradizionale (il teatro No) e il Canada contemporaneo (la questione del separatismo: secondo alcuni critici No sarebbe la risposta di Lepage al referendum politico sull'indipendenza del Québec).
Riconoscimenti:
Premio Cinéfest- International Film Fest, Sudbury, 1999 (miglior film canadese)
City Tv- Festival International des films de Toronto, 1998 (miglior film canadese).
Festival International du Film de Vancouver, Vancouver, 1999 (nomination come miglior film canadese)
Premio Génie, Toronto, 1998 (tre nomination: miglior sceneggiatura, miglior interprete femminile, migliori costumi).

Possible worlds
Regia: R. Lepage – Film basato sul libro poliziesco di John Mighton
Durata: 93', colore, Canada, 2000 – Prod.: In Extremis images inc., Montréal, The East Side Film Company, Toronto (versione francese sottotitolata: *Mondes possibles*) – Interpreti: Tom Mac Camus, Tida Swinton, Sean Mc Cann, Rick Miller, Gabriel Gascon
Sinossi: Ricercando l'assassino di George Barber, l'ispettore Berkley e il suo assistente William scoprono le molteplici vite di quest'ultimo e la sua relazione con Joyce.

La face cachée de la lune
Regia e sceneggiatura: R. Lepage
Durata 105', Canada, 2003 – Prod.: Alliance Atlantis
Interpreti: Robert Lepage (Phillippe/André), Céline Bonnier, Anne-Marie Cadieux, Lorraine Côté, Sophie Faucher, Richard Fréchette, Érika Gagnon, Gregory Hlady, Marco Poulin

WEBGRAFIA

www.exmachina.qc.ca
Sito ufficiale di Robert Lepage. Materiali fotografici, biografia, date delle tournée e vista via webcam sulla Caserne Dalhousie di Québec city davanti al vecchio porto sul San Lorenzo.

www.miragemm.com
Sito della società multimediale ospitata all'interno della Caserne Dalhousie e che realizza le immagini e i video per gli spettacoli di Lepage.

www.ie-images.com
Sito della società di produzione cinematografica di Robert Lepage In extremis images

www.epidemic.cicv.fr
Sito della società di distribuzione spettacoli di Lepage e molti altri artisti residenti o finanziati dal Céntre International de Création vidéo di Montbéliard-Belford.

www.ateatro.it.
Web magazine teatrale di Oliviero Ponte di Pino

BFS edizioni Biblioteca universale "Utopie" 6

"Robert Lepage e i suoi collaboratori si sono dati un compito che è ugualmente immenso e profondamente necessario. Cercano di creare un teatro in cui la terribile e incomprensibile realtà del nostro tempo sia inseparabilmente unita ai dettagli insignificanti delle nostre vite quotidiane – dettagli che sono così importanti per noi, inutili per altri. Per questo stanno sperimentando un linguaggio teatrale dove la tecnologia possa sia servire che sostenere l'umanità di una performance dal vivo".

(Peter Brook)

Regista teatrale, cinematografico e d'opera, realizzatore di scenografie multimediali per concerti rock, il canadese Robert Lepage è un caso nel teatro contemporaneo. Fin dai suoi primi spettacoli, i maggiori Teatri e Festival internazionali hanno espresso consensi unanimi e riconoscimenti per il suo teatro senza frontiere, liberato dai confini della lingua e del genere e caratterizzato da una narrazione prossima a quella cinematografica. Tra le sue regie teatrali: *La trilogie des dragons*, *Polygraphe*, *Les aiguilles et l'opium*, *Elseneur*, *Les sept branches de la rivière Ota* e *La face cachée de la Lune*.

Anna Maria Monteverdi, dottore di ricerca in Storia forme e codici della rappresentazione teatrale, insegna Teatro multimediale (CMT Università di Pisa) e Storia della scenografia (DAMS di Genova). Ha pubblicato *La maschera volubile* (Titivillus 2000) e *Frankenstein del Living Theatre* (BFS 2002); con Andrea Balzola *Le arti multimediali digitali* (Garzanti 2004) e *Storie mandaliche* (Nistri-Lischi 2004).

ISBN 88-86389-99-X

€ 15,00